

Актерская КНИГА

Михаил Козаков

SHOUT
SHARE
IT



Annotation

"Для чего наш брат актер пишет мемуарные книги?" — задается вопросом Михаил Козаков и отвечает себе и другим так, как он понимает и чувствует: "Если что-либо пережитое не сыграно, не поставлено, не охвачено хотя бы на страницах дневника, оно как бы и не существовало вовсе. А так как актер профессия зависимая, зависящая от пьесы, сценария, денег на фильм или спектакль, то некоторым из нас ничего не остается, как писать: кто, что и как умеет. Доиграть несыгранное, поставить ненаписанное, пропеть, прохрипеть, проорать, прошептать, продумать, переболеть, освободиться от боли". Козаков написал книгу-воспоминание, книгу-размышление, книгу-исповедь. Автор порою очень резок в своих суждениях, порою ядовито саркастичен, порою щемяще беззащитен, порою весьма спорен. Но всегда безоговорочно искренен.

- Михаил Козаков
  - Часть первая
    -
    - I
    - II
    - III
    - IV
    - V
    - VI
    - VII
    - VIII
    - IX
    - X
    - XI
    - XII
  - Часть вторая
    - I
    - II
    - III
    - IV
    - V
    - VI
    - VII
    - VIII
    - IX
    - X

- XI
- XII
- XIII
- XIV
- XV
- XVI
- XVII
- XVIII
- XIX
- XX
- XXI
- XXII

- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6

Михаил Козаков
АКТЕРСКАЯ КНИГА

Часть первая
РИСУНКИ НА ПЕСКЕ

Все, что человек хочет, непременно сбудется.
А если не сбудется, то и желания не было,
а если сбудется не то — разочарование только
кажущееся: сбылось именно то.

А. Блок

Удивительная у меня профессия. Актер. Актер не может играть «в стол», ждать оценок потомков, его труд умирает вместе с ним. Роли сыгранные и несыгранные — краткие летописи — рисунки на песке…

Начну с самого что ни на есть общеизвестного.

В 1956 году произошло знаменательное событие, на какое-то время определившее многие жизненные процессы, — XX съезд партии, на котором в открытую заговорили о культе личности Сталина.

В том же, 56-м возникает театр-студия «Современник». В литературе, поэзии, театре, кинематографе новые веяния находят живой отклик. Начиналась иная жизнь нашего поколения. Теперь людей, к нему принадлежащих, именуют «шестидесятниками», очевидно, потому, что ощутимые результаты того процесса, который начался вскоре после 5 марта 1953 года, стали особенно заметны в начале 60-х годов. Однако нас еще называли детьми XX съезда, и это справедливо.

Что касается лично меня, пятьдесят шестой год — год начала моей судьбы. Весной я заканчивал школу-студию МХАТ, в это же время появилась на экранах моя первая картина «Убийство на улице Данте», а в ноябре пятьдесят шестого я впервые сыграл Гамлета в спектакле Н. П. Охлопкова.

Оттого поначалу эта книжка называлась «Пятьдесят шестой, или Записки счастливого человека, страдающего радикулитом».

«Записки счастливого человека»… Я без всякой иронии считаю себя, в основном и главном, счастливым человеком моего, в общем-то, относительно счастливого поколения.

В трагические для наших отцов и матерей 37-й и 38-й годы я был очень мал. Затем война. Моим сверстникам в это время восемь, девять, десять лет, и тяготы войны касаются нас лишь

косвенно. Но память остается.

Нелегкий 48-й и начало 50-х вновь грузом ложатся на плечи уцелевших, выживших, перестрадавших. В это время я лишь школьник, младший сын своих родителей. В 53-м году я студент второго курса — свидетель поворота жизни в лучшую для всех нас счастливую сторону.

С тех пор прошло немало лет. Мы дожили до времен, когда имена Булгакова, Мандельштама, Пастернака, Цветаевой, Ахматовой могут, например, стоять в афише. Мы многое увидели, узнали, прочитали. Наши родители, их поколение и помышлять об этом не смели.

В разное время моей жизни я, как и многие мои коллеги, играл, снимался или был туристом в Канаде, Англии, Италии, Франции, ФРГ…

Наконец, пишу я эти заметки без внутреннего цензора, и это тоже кое о чем говорит…

«Записки счастливого человека, страдающего радикулитом»… Почему? А потому, что это чистая правда. Писал я исключительно в клиниках, куда попадал трижды с острыми приступами остеохондроза, говоря проще, радикулита.

Придумав такое название, автор дает обильную пищу для критической фантазии друзей и недругов. Например, тон снисходительный: «Что вы хотите от человека, который сам признается в том, что писал эти записки, будучи больным». Ученый тон: «У этих, с позволения сказать, записок, как и у автора, нет хребта. Они бесхребетны».

Тон особый, особистский: «Дать бы ему по хребту осиной». Ну и так далее. У ростановского Сирано де Бержерака это получалось остроумней, да еще и в стихах к тому же.

Все. Стоп. Автор разболтался от свойственной ему природной закомплексованности, из страха начать, от природной застенчивости, которую всю жизнь вынужден скрывать под маской лицедея, от жуткой боязни, наконец, обнаружить свою глупость и малые знания в области культуры.

Но отступать поздно.

I

Сентябрь 1952 года. Я студент школы-студии МХАТ! Я выдержал экзамены — 75 человек на одно место! Занятия еще не начались, но меня тянет в проезд Художественного. Школа-студия заперта. Пойду в кафе «Артистическое», что напротив, — вдруг увижу кого-нибудь из настоящих артистов? Захожу туда, где четыре года потом буду перехватывать блинчики с кофе между

лекциями и вечерними занятиями по мастерству. Когда читаешь в мемуарах про «Стойло Пегаса» и «Бродячую Собаку», представляешь что-то необычное. А вполне возможно, что и там было также обыкновенно, как здесь, в «Артистике», только люди тогда собирались куда интереснее, чем сейчас.

1 сентября 1952 года в «Артистическом» вижу редких посетителей, обыкновенных смертных, скорее всего командированных, жующих блинчики. Огорчаюсь недолго. Заказываю жареную колбасу с зеленым горошком. Поглядываю на командированных. «Вот жуют и не знают, что в этом кафе не им чета, а студент МХАТа. Почти артист!» Хорошо бы еще значок с чайкой достать, тогда всем будет ясно, что я не просто так, не хухры-мухры, а мхатовец. От слова «мхатовец» что-то приятное разливается по телу.

Студия МХАТ — предмет мечтаний многих абитуриентов, жаждущих стать актерами, — ютится в доме рядом со зданием старого МХАТа. Тогда у большой двери было три вывески: музей МХАТа, школа-студия МХАТ (вуз) и общественная столовая, которая размещалась на первом этаже. На втором — аудитории школы-студии.

Общая атмосфера школы-студии тех лет напоминала, наверное, атмосферу пажеского корпуса. Все было чинно, строго. Правила внутреннего распорядка соблюдались отменно: а чуть что, сразу в кабинет к директору Вениамину Захаровичу Радомысленскому, «папе Вене», «ВеЗе», как его именовали студенты.

В. З. Радомысленский, бывший учеником К. С. Станиславского по Музыкальному театру, где он то ли учился у него, то ли с ним сотрудничал, безусловно, вправе называть школу-студию своим детищем. Организованная во время войны по инициативе Немировича-Данченко, о чем папа Веня любил рассказывать на общих собраниях, желая подчеркнуть тем самым прозорливость Немировича, его уверенность в исходе войны и заботу о будущем Художественного театра, — словом, школа-студия была вручена молодому тогда Радомысленскому.

В. З. Радомысленский, ВеЗе, папа Веня, «Веня — старая лиса», руководил вузом при МХАТе в самые разные времена. За тридцать с лишним лет, что он возглавлял студию, сменилось не одно руководство театром, а он — оставался.

Когда на первом курсе на занятиях по русской литературе у В. Крестовой я стал спорить и доказывать, что Достоевский не «мракобес», а великий писатель, стоящий в одном ряду с Толстым и Чеховым, она вынуждена была подать на меня докладную. Шел 1952 год, я в присутствии курса противоречил официальной

точке зрения, и Крестова решила себя обезопасить. Назревал крупный скандал. Но папа Веня блокировал его, приняв соломоново решение: устроить комсомольское собрание курса и не выносить сор из избы. Все обошлось. Я отделался легким испугом и выговором за поведение…

Вообще «петербургские» замашки мне еще долго мешали жить. К восемнадцати годам, что я прожил до переезда в Москву, в голове у меня накопилось всякое разное, противоречивое, в чем мне тогда трудно было разобраться. Да и теперь нелегко.

Отец мой, Михаил Эммануилович Козаков, родился в конце прошлого столетия в еврейской семье в Дубнах под Полтавой. Судя по тому, что фамилия дореволюционного деда была Козаков, он был выкрест. Может быть, первоначально она звучала «Хозак», потом «Козак» и при крещении Козаков? Я мало знал о прошлом отца, а он не утруждал меня рассказами, ссылаясь на то, что детство свое описал в романе «Девять точек». На мой взгляд, в своих повестях 20-х годов «Абрам Нашатырь», «Попугаево счастье», «Человек, падающий ниц», «Повесть о карлике Максе» и других, которые теперь не переиздаются, он такой, каким был, — умный, бесконечно добрый, искренний человек и хороший писатель.

Учился отец в Киевском университете на юридическом. Революционно настроенный студент, он принял участие в революции. Начав писать, перебрался в Петербург. Его произведениями заинтересовался Горький. Хвалил. Отец с ним был знаком и переписывался.

Был делегатом Первого съезда писателей. К тому времени напечатал свой самый крупный роман «Девять точек» — о февральской революции. Он замечательно знал историю, особенно русскую. Был влюблен в литературу, отличался удивительным бескорыстием, а потому его любили товарищи по перу.

Он никогда не переоценивал своего таланта. И в завещании просил сохранить в семье «скромный труд — дело всей моей жизни». А жизнь у него была нелегкая. Он в молодости заболел диабетом в тяжелой форме. Сам кололся инсулином три раза в день. Издавался мало, а семья была большая: слепая бабушка Зоя Дмитриевна, мать моей мамы Зои Александровны Никитиной; трое сыновей: Володя, Боря и я, все от разных отцов; няня Катя и кухарка Стефа. А потом еще нянины сестры. Все мы жили под одной крышей на канале Грибоедова в писательской надстройке дома 9, кв. 47.

Мама всегда работала: то в институте ветеринарных врачей,

то в Литфонде ленинградского отделения Союза писателей, то в издательстве «Искусство», алиментов за братьев не получала. Сама оставляла мужей и, забрав детей, уходила к следующему, гордо отказываясь от материальной помощи. Писатель Никитин, отец старшего, Вовки, хотя и жил благополучно, матери в этом вопросе перечить не стал. А Борькин отец, москвич, директор 1-й образцовой типографии Наум Михайлович Рензин, бывал в нашей семье и меня любил, на руках носил, как гласит семейное предание. Он даже перед своей смертью предлагал маме помощь, но она отказалась. Очень гордая женщина была моя мать. И все мужья ее очень любили. Н. М. Рензин, когда его в 1936-м исключили из партии, позвонил из Москвы и попросил мать срочно приехать к нему. Мать поехала. Встретились. Она его спросила, что стряслось. Он ей ничего не сказал: так, мол, неприятности, и предложил ей деньги для Борьки. Она говорит:

— И для этого ты меня из Ленинграда вызывал? Ты же знаешь, что мне ничего не нужно.

Он стал уговаривать. Но мать стояла на своем и в тот же вечер уехала в Ленинград. А наутро звонок из Москвы:

— Наум Михайлович покончил с собой…

Через год мать вместе со слепой бабушкой посадили. Отца не тронули. Номера ордеров на арест были с одним пропуском. Пропущенная цифра стояла, должно быть, на ордере, предназначенном для отца. Но отец был любим Кировым, на полке у того среди любимых книг, говорят, попадались и отцовские. Может, это помогло? Хотя логику здесь искать не стоит.

Мать год в одиночке отсидела. Выдержала только благодаря внутренней дисциплине. Каждый день делала утреннюю зарядку, до блеска драила половой тряпкой камеру. Из спички соорудила иглу и вышила крестиком носовой платок. Платок этот я потом видел, мать его хранила. Прошла она и пытку — тринадцать суток подряд без сна. Следователи менялись, а подследственная продолжала держать ответ.

Спас ее один следователь. Приходя на допрос, говорил:

— Зоя, вы спите, спите. Но если что, не обессудьте, матом крыть буду, тогда не пугайтесь.

Мать всегда поминала его добрым словом, объясняя, что он рисковал своей жизнью. Обвиняли же ее в том, что она агент «Интеллидженс-Сервис», а она толком сообразить не могла, чья эта разведка и какой державы…

Перед войной ее и слепую бабушку-дворянку выпустили. У отца и на воле дела шли худо. Он написал пьесу «Когда я один». Герой ее, интеллигент, приходил в отчаяние, что люди все воюют

между собой, грызутся, как звери. Сталин прочел и поставил автограф: «Пьеса вредная, пацифистская. И. В. Сталин». И несмотря на то, что была у отца еще пьеса «Чекисты» про Дзержинского и статья в том самом сером томе о Беломорско-Балтийском канале, где и Олеша, и Каверин, и Федин, и даже Зощенко воспевали строительство и толковали о перевоспитании зеков и вредителей, отец попал в немилость. И началась его черная полоса, которая тянулась до самой смерти в пятьдесят четвертом году в Москве. Шел II съезд писателей, а отца, чей союзный билет был подписан самим основателем — Горьким, на съезд не делегировали и даже гостевого билета не прислали. Он это очень переживал. Инфаркт и диабетическая кома, все вместе, в два дня свели его в могилу.

Роман «Девять точек» переизданным он не увидел. Вышла книга в новой редакции под названием «Крушение империи» уже после его смерти, и мы с матерью развозили долги всем друзьям, которые помогали ему долгие годы. А друзей у него было много, тем он и счастлив был. Иначе как бы вынести им с матерью все, что они пережили?..

Война. Бабушка Зоя Дмитриевна сказана, что никуда из Ленинграда не тронется, — хочет умереть в своей кровати. И умерла во время блокады на своей кровати из красного дерева со львиными головами и львиными лапами. Нас, детей, повезли в эвакуацию. Вовка разыскал свою артиллерийскую спецшколу, где учился до войны, — мечтал стать военным, всерьез относился к военной науке. После войны я листал его книги: «Японская разведка», «Немецкие танки во время империалистической войны» и подобные этим. Когда он в сорок третьем начал воевать и прошел сражение Орловско-Курской дуги, то писал матери: «Мама, ты меня спрашиваешь, где я хочу учиться после войны. Ты знаешь, что я всегда мечтал о военной, карьере. Но теперь я знаю, что такое война. Нет, я больше не хочу быть военным. Я хочу стать историком». Через год, незадолго до конца войны: «Мама! Я писал тебе, что после войны я собираюсь на исторический. Нет, мама, теперь я знаю, как делается история и что по этому поводу пишется в учебниках. Зато теперь я твердо знаю, кем я хочу стать, когда отвоюю, — кинорежиссером…»

Погиб он 10 марта 45-го года под Штеттином, в местечке Пириц, выполняя боевое задание. До конца войны оставалось два месяца. А через год в феврале сорок шестого в мирном Ленинграде пулей из браунинга был убит мой средний брат, Борис. Было ему 16 лет, и убил его одноклассник — случайно, из пистолета, купленного в послевоенном городе.

Родителей преследовало одно горе за другим. В 48-м опять

сажают мать, но, слава Богу, берут за финансовые нарушения в системе Литфонда, где она работала, и не успевают пришить 58 статьи. Это дало возможность друзьям-писателям, которые ее хорошо знали и любили, ходатайствовать о ее освобождении. На сей раз, отсидев полтора года, она избежала одиночки и не успела загреметь в лагерь, а сидела в большой камере, где наизусть читала товаркам «Евгения Онегина», стихи Лермонтова и Блока.

В 50-м году, когда она вышла, и позже наш дом посещали какие-то женщины подозрительного вида, называвшие маму по тюремной привычке «Зойка» и тискавшие меня почем зря, к великому ужасу отца.

Отец по-прежнему мало печатался, и семья была в долгах. Мама подшучивала над излюбленной отцовской фразой: «Подожди, я тебя еще, как куколку, одену» — и в свою очередь говорила: «Мы умрем, и никто не узнает нашего вкуса».

Впрочем, всему этому они не придавали значения и жили, как все их друзья, бедно, но не жалуясь на судьбу.

Люди их круга, за редким исключением, жили не лучше. Профессор-литературовед, теперь всемирно известный ученый Борис Михайлович Эйхенбаум, старый Эйх, как его звали друзья, был отстранен от преподавания в Ленинградском университете. Анатолий Борисович Мариенгоф, замечательный литератор, поэт-имажинист, «последний денди», по меткому определению Мейерхольда, был на положении изгоя. Его травили. Прекрасный его «Роман без вранья», рассказывающий о Есенине, окрестили «Враньем без романа», книга и сам автор были подвергнуты остракизму.

Дядя Толя Мариенгоф с отцом вместе писали пьесы, надеясь прокормиться театром. Но более удачные не попадали на сцену или быстро снимались с репертуара, как «Преступление на улице Марата». Те, что похуже, шли. «Золотой обруч», пьеса, которой открылся в Москве Театр на Елоховке, ныне Театр на Малой Бронной, прошла триста раз и подкормила семью Мариенгофа и нашу.

Мне кажется, Мариенгоф и отец стали соавторами исключительно из-за своей дружбы, общности взглядов и положения. Что касается творческой стороны, я думаю, они были не нужны друг другу, писали по-разному и оба это понимали, что не мешало им обожать друг друга, ежедневно видеться помимо работы и даже носить костюмы, сшитые из одного материала, у одного литфондовского портного. Они были, как Пат и Паташон. Анатолий Борисович — длинный, с длинным лицом, длинными конечностями, а папа — маленький, толстенький, с брюшком и

чаплинскими усиками на круглом лице.

Костюмы оказались одинаковыми не из эксцентрического умысла, — просто по случаю купили один хороший отрез. Отца в этом костюме и похоронили. А дядя Толя приехал на похороны в Москву, надев лучший и единственный свой темный костюм, конечно, все тот же самый. На поминках он очень сокрушался: «Нет, ей-Богу, это только я так мог! Приехать на похороны в Мишкином костюме…»

Начиная с сорок четвертого года, после возвращения в Ленинград из эвакуации и до моего поступления в пятьдесят втором году в школу-студию МХАТ, моя жизнь, как я уже сказал, проходила на канале Грибоедова в писательской надстройке. Она называлась так потому, что старое петербургское здание на бывшем Екатерининском канале было надстроено двумя этажами и там поселили писателей. На этом доме и сейчас висят две мемориальные доски, возвещающие, что здесь жили и работали прозаик Шишков и поэт Саянов. Стихи Виссариона Саянова, по-моему, теперь мало кто знает, не знаю их и я; помню только эпиграмму на него:

— Вы видели Саянова, Саянова не пьяного?
— Саянова не пьяного? Ну, значит, не Саянова.

А вот мемориальных досок с именами Михаила Михайловича Зощенко, Бориса Викторовича Томашевского, Евгения Львовича Шварца, Бориса Михайловича Эйхенбаума там нет. Будут ли? Сомневаюсь.

Кроме названных, в надстройке жили Вениамин Александрович Каверин, Михаил Слонимский, Иван Сергеевич Соколов-Микитов, Ольга Форш, Елена Тагер…

В доме была коридорная система, и близкие друзья ходили друг к другу на огонек иногда даже без предварительного телефонного звонка. Харч у всех был скудный, но с этим не церемонились, прихватывали свой. Насколько я помню, больше всего общались Эйхи, мои родители и почти ежедневно приходившие со своей улицы Бородинки Мариенгоф с женой Анной Борисовной Никритиной, когда-то актрисой Московского камерного театра, в Ленинграде работавшей в БДТ. Борис Михайлович с семьей жил в соседней квартире, поэтому являлись друг к другу в пижамах, как тогда было принято. Лизка, внучка деда Эйха, и я постоянно крутились под ногами, а если я мешал взрослым разговаривать, дядя Толя Мариенгоф тоном, не терпящим возражений, говорил: «Мишка! Сыпь отсюда!» Это всегда меня обижало, но делать было нечего, и я «сыпал». А иной раз они забывались, и тогда моя мама говорила по-французски:

«Диван лез анфан[1]», что означало: «Здесь дети». Этот «диван» я возненавидел на всю жизнь.

Приходил еще один человек, которого мы, дети, обожали: дядя Женя Шварц. Мы его считали всецело принадлежащим нам, так как думали, что он пишет только для детей, висли на нем и не пускали к взрослым, пока толстый веселый дядя Женя не расскажет что-нибудь смешное. А Шварц, который когда-то был актером, сопровождал остроумные рассказы чудесными показами людей, волшебников или животных. Иногда изображал даже предметы. Он предлагал нам игру в покупателя и кассиршу, а сам изображал и кассиршу, и кассу. Покупатель, например, говорил: «Выбейте, пожалуйста, 28 рублей 43 копейки…» — «Вам в какой отдел?» — «Где конфеты». Наша «кассирша» повторяла: «28 рублей 43 копейки» — и выбивала сумму на своем лице, поочередно мигая то левым, то правым глазом и шевеля носом. Потом крутила ручку кассы около уха, открывала рот и высовывала язык — чек, при этом так смешно тараща глаза, что мы умирали со смеху… «Дядя Женя! Ну еще что-нибудь!» — не унимались мы. Но тут на выручку приходила жена Бориса Михайловича Рая Борисовна: «Ребята, дайте Евгению Львовичу побеседовать со взрослыми» — и уводила Шварца в кабинет Эйхенбаума.

В 48-м году Е. Л. Шварц читал друзьям свою пьесу «Обыкновенное чудо», называлась она тогда «Медведь». Происходила читка в Комарове, бывших Келломяках, в Доме творчества писателей, где летом обыкновенно жили мои родители. Евгений Львович предложил отцу пригласить на читку меня: мне стукнуло уже 13 лет и ему была интересна реакция подростка, потенциального зрителя будущего спектакля.

Шварц принес огромную кипу исписанной бумаги. У него в это время уже тряслись руки, и он писал крупным прыгающим почерком, отчего пьеса выглядела объемистой, как рукопись по крайней мере «Войны и мира». На титульный лист он приклеил медведя с коробки конфет «Мишка на Севере». Большой, полный, горбоносый — таким он мне запомнился на той читке (про него говорили: «Шварц похож на римского патриция в период упадка империи»). Читал он замечательно, как хороший актер. Старый Эйх, папа, дядя Толя и я дружно смеялись. А иногда смеялся один я, и тогда Шварц на меня весело поглядывал. Чаще смеялись только взрослые, а я с удивлением поглядывал на них.

Пьеса всем очень понравилась. Когда Евгений Львович закончил читать, дядя Толя Мариенгоф сказал: «Да, Женечка, пьеска что надо! Но теперь спрячь ее и никому не показывай. А ты, Мишка, никому не протрепись, что слушал».

Современному человеку это может показаться по меньшей мере странным. Признаюсь, что теперь и мне кажется преувеличенной такая реакция А. Б. Мариенгофа. Но он-то трусостью не страдал, просто шел тот самый 48-й год, и в писательских семьях уже недоставало очень многих…

У нас в длинном коридоре надстройки по ночам все чаще раздавался громкий топот сапог, к которому прислушивались родители, играющие по маленькой в преферанс с Эйхами и Мариенгофами. Мне кажется, они старались держаться сообща из чувства самосохранения: им казалось, что если они проводят вечера вместе, засиживаясь за преферансом или «ап-энд-дауном» — карточной игрой, которую так любил дядя Боря, если играют в слова, вычленяемые из одного длинного слова, то их не загребут. Вот, дескать, сидим мы тут все вместе, друзья-писатели, беседуем о литературе, мирно перекидываемся в картишки, и что же, вот так ни с того ни с сего вдруг увидим «верх шапки голубой и бледного от страха управдома»? Увидели все-таки, и не однажды. Писатель И. М. Меттер находился в нашей квартире, когда пришли за мамой и начался обыск. Что называется, попал! До сих пор об этом вспоминает и рассказывает мне.

Да и как забыть это время и этих людей? Б. М. Эйхенбаум написал книгу об А. А. Ахматовой в начале 20-х годов, уже тогда признав в ней большой талант. Мне посчастливилось сразу после войны видеть Анну Андреевну в квартире дяди Бори и слышать, как она читает стихи. Ахматова была еще совсем не так грузна, не так величественна, как в последние годы своей жизни, когда я встречал ее в Москве у Ардовых или в Комарове, где она жила и где написала многое из того, что уже теперь стало классикой русской поэзии…

…И отступилась я здесь от всего,
От земного всякого блага,
Духом-хранителем «места сего»
Стала лесная коряга.

Все мы немного у жизни в гостях,
Жить — это только привычка,
Слышится мне на воздушных путях
Двух голосов перекличка.

Двух? А еще у восточной стены,
В зарослях крепкой малины,
Темная свежая ветвь бузины…
Это — письмо от Марины.

После войны, вернувшись в Ленинград из Ташкента, она была худа, выглядела усталой, и мне было странно слышать, что взрослые называли ее красавицей, как-то по-особому глядели на эту женщину и говорили с ней крайне почтительно. Не помню я и стихов, которые она тогда читала, — было мне лет одиннадцать-двенадцать. Помню только ощущение значительности происходящего и ее ровный голос без интонаций.

Моя мать знала Ахматову давно, еще с двадцатых годов, когда была «серапионовой сестрой» «Серапионовых братьев».

У мамы после ее смерти в 1973 году я обнаружил записи, к сожалению, немногочисленные: так и не собралась написать, хотя знала очень многое и очень многих.

Я позволю себе привести здесь ее воспоминания об Анне Андреевне и истории памятника А. Блоку.

«…Прокофьев принимал деятельное участие, чтобы поставить Блоку памятник на Литературных Мостках, куда его останки были перенесены во время войны.

В 1930-м или 1931 году издательство писателей предлагало Любови Дмитриевне Блок водрузить памятник А. А. Блоку на Смоленском кладбище, на что Любовь Дмитриевна ответила: «Сашеньке будет тяжело».

Союз писателей возложил на меня обязанность организовать установку памятника А. А. Блоку (в начале 46-го или в конце 45-го года). Мы запросили Комитет по делам искусств, и нам было ассигновано 25 тысяч рублей. Это были очень маленькие деньги, потому что на такой же памятник Янке Купале было истрачено (кажется) не менее 75 или 100 тысяч.

По совету то ли Ольги Берггольц, то ли Прокофьева я обратилась в Музей скульптуры с вопросом, чем они могут нам помочь. И там оказалась фантастическая женщина — Тамара Федоровна Попова, директор музея, которая мне обещала, что она постарается отобрать одну из бесхозных скульптур; и она повела меня в это хранилище бесхозных скульптур, предложив выбрать обелиск, на который можно поставить барельеф. В 46-м году барельеф был утвержден Прокофьевым, и памятник был готов к 7 августа.

7 августа 1946 года я позвонила Анне Андреевне и сказала, что за ней заеду. Я заехала, и мы отправились на кладбище. С нами в машине случайно оказался И. Эвентов, при котором произошел следующий разговор. Анна Андреевна обратилась ко мне и сказала:

— Правда ли, что Блоку установлен памятник из бесхозной скульптуры?

Я ответила утвердительно. И вдруг Анна Андреевна сказала:

— Зоя Александровна, если я умру и вы будете устанавливать памятник у меня на могиле — ни в коем случае не берите его из бесхозных скульптур.

Я сказала:

— Помилуй Бог, Анна Андреевна, не будет ли вам тогда все равно?

На что она, немного подумав, сказала:

— Да, пожалуй, вы правы, мне будет все равно.

Когда мы приехали на кладбище, торжественного митинга не устраивали, выступил, кажется, Евгеньев-Максимов и кто-то еще, но я знала, что дело сделано — у Блока есть памятник.

Я сговорилась с Анной Андреевной, что заеду за ней, чтобы отвезти ее в БДТ на вечер памяти Блока. Когда я приехала к ней домой, у нее сидели два человека, в том числе Раиса Беньяш, большими буквами записывавшая стихотворение Блоку, которое Анна Андреевна собиралась читать в театре (она хотела читать его без очков). Это стихотворение было: «Он прав, опять фонарь, аптека…»

Анна Андреевна одевалась и диктовала это стихотворение, подкрашивая губы, поэтому звук был приглушенный. Надевая свои лучшие вещи, которые, как она мне рассказывала, раздобыла ей Ольга Берггольц по каким-то лимитам, на которые она формально не имела никаких прав — какое-то черное платье, черно-бурая лиса, — она рассказывала нам попутно бытовые детали этого дела, и что она сейчас более или менее одета, и тут же она сказала, что накануне они были в Пушкинском доме, в музее, где выставлена часть кабинета А. А. Блока, в том числе папироса, которую он не докурил и оставил в пепельнице. И она сказала: «Боже! До чего это противно! Нельзя делать культ вещей». И тут же рассказала о своей последней встрече с Блоком, который увидел ее на вечере в БДТ… Блок читал стихи в БДТ… Анна Андреевна шла с испанской шалью на плечах. «Посмотрев на меня, Блок сказал: «Вот и испанская шаль. Вам не хватает только розы в волосах».

Затем мы отправились в БДТ, где Анну Андреевну встретили как королеву, и когда она вышла на сцену, чтобы прочесть стихи, театр встал и долго ей аплодировал.

Это был апогей ее славы перед постановлением, перед «решениями», перед всем дальнейшим».

…А. А. Ахматова, М. М. Зощенко — я часто слышал эти

фамилии, произносимые родителями с любовью и уважением. И вдруг…

Лето 1946 года. Мы опять живем в Комарово, я допущен играть со взрослыми в волейбол. Неожиданно все писатели срочно собираются в город, где будет какое-то важное заседание. Уезжает Г. Макагоненко, член моей волейбольной команды, и с ним его жена Ольга Берггольц, родители уезжают. Дом творчества пустеет. А наутро за завтраком вижу мрачные лица. Все о чем-то перешептываются и ходят группками, группками по аллеям Дома творчества. Доносятся отдельные слова и фамилии: «постановление», «Жданов», журнал «Звезда», «Ленинград», «Анна Андреевна», «Зощенко», «Ахматова», «Миша Зощенко», «Обезьянка»…

Потом узнаю уже про все. Но не вполне пойму, сколь это страшно. Вот разве что на бульваре улицы Софьи Перовской, которая рядом с каналом Грибоедова, буду часто видеть одиноко сидящего М. М. Зощенко и с удивлением замечу, что некоторые писатели из нашего дома переходят на другую сторону улицы, едва завидев его.

А через несколько дней после заседания отец пригласил Зощенко к нам в гости, и они выпили на брудершафт. Отцу из-за диабета пить было нельзя, да он и не злоупотреблял, но в тот вечер все крепко выпили у нас в столовой, и я даже услышал историю моего появления на свет — мама забыла сказать пресловутое «диван…». Я узнал, что «придумали» меня в Коктебеле, когда у моих стариков начался роман…

— Миша, вы помните? Тьфу, Миша, ты помнишь Коктебель в тридцать третьем году? — Это отец обращается к Зощенко.

— А как же, Миша, помню, как ты с Зоей ходил гулять на Карадаг…

Мама вспоминает дурацкую песенку, которую тогда напевал папаша: «Зачем идти на Карадаг, пойдемте лучше все в бардак!»

— Зоя, ты что, про «диван» забыла?

— Зоя, а вы помните, в тридцать четвертом году на первом съезде выступал Карл Радек, вы уже были на сносях, к вам подошел Валя Стенич и сказал: «Во время выступления в зале раздался крик новорожденного, мальчика назвали Карлушей…»

— Я вообще девочку хотела, сыновья у меня уже были. И вдруг мальчик! Мне Женя Шварц в больницу записку прислал: «Огонь, пылающий в твоей крови, лишь пламенных мужей производить способен!» Откуда это, кстати? Так вот, стали думать, как назвать этого молодого человека. Я предложила Мишей. А Миша-старший смеется: «У нас в бильярдной в клубе писателей маркер Михаил Михайлович». А я говорю: а Михаил

Михайлович Зощенко?! Так, Миша, ты стал Мишкой. А ждали дочку Машку.

Еще выпили. Пришел Мариенгоф и сказал:

— А ну, Мишка, сыпь отсюда!

Потом мне часто доводилось видеть М. М. Зощенко и у нас, и у Эйхенбаумов. Невысокий, очень складный. Лицо шафранового цвета (результат отравления газами во время первой мировой войны, которую Зощенко прошел боевым офицером и где был награжден георгиевскими крестами). Черные с проседью, аккуратно причесанные волосы. Грустные глаза. Сидел, заложив ногу за ногу два раза — спиралью. Попыхивал сигаретой в мундштуке. Читал свои рассказы особенно, ничего не раскрашивая и не разыгрывая. Кругом хохотали, а он оставался невозмутимым. Зощенко очень нравился женщинам, хотя ничего для этого не делал.

У нас под 50-й год устроили «пивной бал». Мама вернулась после второй отсидки. Мне поручили хозяйство. Я накупил пластмассовых подстаканников розового цвета и граненых стаканов, — все это стоило копейки. Гостей было много. Мы с Юркой Ремпеном, моим школьным товарищем, притащили в больших банках бочкового пива и за это были допущены на взрослое пиршество. Взрослые умели веселиться и под пиво с колбасой.

В тот вечер «пивного бала» вспоминали другой бал, в Доме искусств — тоже без харча, но с масками и маскарадными костюмами, танцами и стихами. Говорили об О. Э. Мандельштаме, об Андрее Белом и поминали их пивом в граненых стаканах, вставленных в розовые подстаканники. Был и М. М. Зощенко, читал свои рассказы.

Трудно было ему в те годы, настолько трудно и одиноко, что когда я бежал из школы домой по бульвару на улице Софьи Перовской, Михаил Михайлович часто окликал меня и предлагал посидеть с ним на лавочке. О чем он со мной говорил, не помню. Мал я был, да и дурак порядочный, — другое гуляло в голове.

Теперь часто думаю: вернуть бы все вспять и мне — теперешнему — поговорить с ними всеми, послушать их, запомнить поподробней…

Больше других я узнал Б. М. Эйхенбаума, так как имел радость встречаться с ним и в студенческом возрасте, и потом, когда уже был молодым актером. Он даже успел увидеть меня в «Гамлете» и много раз говорил со мной об этой пьесе.

Борис Михайлович научил меня любить симфоническую музыку, и по его настоянию родители покупали мне все шесть абонементов в филармонию. Эйхенбаум слушал музыку с

партитурой на коленях. Как только появились в продаже первые проигрыватели из пластмассы, он купил себе такой и начал коллекционировать долгоиграющие пластинки. Незадолго до его смерти я, приехав в Ленинград, привез ему в подарок диски с записью музыки Чайковского и Рахманинова. Борис Михайлович поблагодарил:

— Спасибо тебе, Миша. Но знаешь, ты их забери. Я уже Чайковского не слушаю.

— Почему, дядя Боря? Вам не нравится Чайковский?

— Не в том дело. Мне в мои годы уже трудно слушать такую музыку. Теперь я слушаю Баха, Моцарта, Генделя…

И моя любовь к стихам — это он. Борис Михайлович всю жизнь занимался Лермонтовым, и ему почему-то было приятно думать, что я родился в один день с Михаилом Юрьевичем, в ночь с 14-го на 15 октября. В мой день рождения он неизменно дарил мне лермонтовские книги со своими вступительными статьями и комментариями. И обязательно надписывал. Он вообще любил шуточные надписи в стихах и называл себя «надписателем».

В 1944 году он подарил мне двухтомник Лермонтова с такой надписью: «Маленькому соседу Михаилу Михайловичу Козакову по случаю 10-летия его рождения в один день с М. Ю. Лермонтовым.

Ленинград, 14 окт. 1944 г.»

В 47-м уже на однотомнике Лермонтова я прочитал:

Нынче Мише Козакову
Подношу сию обнову,
Восемь «Мишиных» поэм
С моим примечанием.

Когда мне исполнилось семнадцать, вместо Лермонтова, изменив правилу, Эйх подарил мне академическое издание Дениса Давыдова со своей статьей и с непременной надписью:

Раз тебе семнадцать лет,
Значит, ты уже поэт.
Исходя из этих видов,
Вот тебе Денис Давыдов.

На фотографии, которая стоит на моем письменном столе, Борис Михайлович очень красив: изящные черты лица, пенсне, седые английские усы, седые виски, лысину не видно, — на

голове элегантная шляпа. Снимок с автографом:

Не в брюках смысл и не в Приапе —
Все дело, милый, только в шляпе.

Б. Эйх

Все эти милые семейные надписи (как в старину стишки в альбом) я привожу только затем, чтобы хоть как-то восстановить характер дяди Бори. В нем было удивительное сочетание редкого интеллекта и наивного простодушия… Ближайшим другом Бориса Михайловича был В. Б. Шкловский. «Шкловцы», как их называл старый Эйх, Виктор Борисович и Серафима Густавовна бывали в его доме всякий раз, когда приезжали в Ленинград. «Витенька с Симочкой приехали», — радостно сообщал Эйхенбаум отцу.

Когда Борис Михайлович был за «компаративизм» и «формализм» изгнан из университета, Виктор Борисович сразу приехал в Ленинград. «Витенька» отреагировал на «Боречкино» изгнание следующим образом: войдя в квартиру, энергично разделся и, поцеловавшись с хозяином, быстро прошел в его кабинет; ходил по кабинету взволнованный, взбудораженный, квадратный, широкоплечий; могучая шея, неповторимая форма бритой наголо головы, которая всегда напоминала мне плод в утробе матери. Ходил, ходил, пыхтел, а потом, не найдя слов, схватил кочергу, стоящую у печки, заложил за шею, напрягся и свернул ее пополам. Этого ему показалось мало! Он взял ее за концы, крест-накрест, и растянул их в стороны! Получился странный предмет. Он вручил его Борису Михайловичу и, тяжело дыша, сказал:

— Это, Боречка, кочерга русского формализма.

И только после такой разрядки смог начать разговор со своим другом…

Старый Эйх очень переживал в те дни — и особенно болезненно — предательство своего любимца Ираклия Андроникова, который когда-то был его учеником, дневал и ночевал у него дома, где был принят как сын. Борис Михайлович, правда, всегда огорчался, когда тот слишком много сил отдавал концертной деятельности. Он считал, что науку не следует разменивать на что-нибудь иное.

Но, огорчаясь, любил. И вот когда шла травля компаративиста Эйхенбаума, Ираклий, его Ираклий, подписался под какой-то статьей или даже написал какую-то статью.

Прошло время, и Ираклий Луарсабович снова появился в доме на канале Грибоедова. Лизка и я восхищались его

рассказами, показами и пародиями на общих знакомых, тем, как он мог «сыграть» симфонию за целый оркестр. Как мне потом объяснила мать, Ираклий воздействовал на деда через внучку и меня. Старик, видя наше восхищение, сам смягчался к нему…

Когда-то мы смотрели в Театре Ленсовета инсценировку «Хождения по мукам». Романа я не читал, но спектакль мне понравился. На сцене размалеванные, крикливо одетые футуристы, красавец Бессонов, загримированный под А. А. Блока, потом разудалый батька Махно, поющий песни под гармошку. Рядом со мной Эйхенбаум ерзает в кресле. В антракте спрашиваю:

— Вам что, дядя Боря, не нравится?

Он отводит меня в сторону и говорит очень серьезно:

— Ты сейчас, Миша, может быть, не поймешь то, что я тебе скажу. Но запомни на всю жизнь. Это все ложь.

— Что, дядя Боря? Спектакль?

— И спектакль, и Махно, и Бессонов, и роман этот в основном ложь.

Спустя много лет в воспоминаниях В. Е. Ардова я прочел мнение Ахматовой: «…очень обижается на А. Н. Толстого за то, что он попытался вывести поэта (имеется в виду Блок. — М. К.) в образе Бессонова. Считает это сведением счетов и непохожим пасквилем. Говорит: вот Достоевский сделал же убедительную карикатуру на Тургенева в «Бесах». А этот не сумел. Вообще считает, что начало «Хождения по мукам» недостоверно. Толстой описывает Москву и сестер Крандиевских (москвичек), а делает вид, что это в Петербурге. А там и люди и все другое. Доказывает подробно и убедительно эту концепцию».

Брат Б. М. Эйхенбаума — идеолог анархизма Эйхенбаум. Надо полагать, что описание Толстым анархизма давало основание Борису Михайловичу называть роман лживым.

И надо же было так случиться, что я дважды (!) играл в «Хождении по мукам», в двух киноверсиях! И та, и другая версии — дерьмо! И я там дерьмо! А лучше сказать, как учила Раневская, говно! И поделом, не внял советам старого Эйха.

Борис Михайлович учил меня любить стихи, дарил книги. Давал читать и спрашивал мнение.

В восьмом классе я прочел по его совету «Портрет Дориана Грея» Оскара Уайльда. Пришел к нему возвратить книгу.

— Ну, как? Интересно, правда? — спросил он.

— Очень, дядя Боря, взахлеб прочел. Только вот там в начале у него вступление, где он говорит, что искусство ничего не доказывает, а только показывает. Это же неверно…

И я понес все то, что нам вдалбливали в голову на уроках литературы.

Вдруг дядя Боря, тихий, милый дядя Боря, стал на меня кричать. Я в первый и последний раз в жизни видел его кричащим. Потом, когда я рассказал об этом отцу, он сказал:

— Ты на него не обижайся, ты же знаешь, как он тебя любит. Он не на тебя кричал…

Анатолий Борисович Мариенгоф писал для Анны Борисовны Никритиной маленькие пьески. Она их играла с Ниной Ольхиной и Игорем Горбачевым.

Игорь попал в эту компанию так. За несколько лет до того он с успехом сыграл Хлестакова на самодеятельной сцене Ленинградского университета, где учился на философском факультете и не только считался высокоодаренным актером, но казался интеллигентным человеком. Мариенгоф и Никритина, рано потерявшие сына Кирилла, приняли Игоря в своем доме с любовью. Потом он недолго был актером БДТ, а затем ушел в Александринку. Снимался в кино, был очень популярен, стал делать карьеру, которая привела к тому, что он возглавил Ленинградский академический театр им. Пушкина, получил все чины и звания, стал ставить и играть пьесы Софронова, выступать с речами, писать официальные статьи — словом, стал государственным артистом.

Понятие «государственный артист» требует пояснения. Можно быть народным артистом СССР, лауреатом Государственной премии СССР и лауреатом Ленинской премии, даже иметь Гертруду[2], однако не быть при этом государственным артистом. Примеры: Уланова, Рихтер, Смоктуновский. А вот К. Лавров, М. Ульянов, В. Тихонов — это государственные артисты. К ним же, безусловно, принадлежит и И. Горбачев.

Зародилось это еще в девятнадцатом веке. Каратыгин — государственный артист, а Павел Мочалов — нет. Интересно, что Горбачев служит в театре, где играл Каратыгин.

Однажды Мариенгоф упрекнул Горбачева за какой-то неблаговидный шаг, который его очень удивил и огорчил. На это Игорь сказал:

— Анатолий Борисович, вы меня принимаете за другого человека. Я ведь совсем иной, а не тот, которого вы себе нафантазировали.

Просто и обезоруживающе откровенно. Впрочем, еще какой-то период Игорь играл с Никритиной и Ольхиной в пьесках Мариенгофа.

Их отношения окончательно прервались после трагической смерти Б. М. Эйхенбаума.

У Мариенгофа был творческий вечер в клубе писателей. Из афиш следовало, что на нем будут исполнены его маленькие пьесы «Кукушка», «Мама» и «Две жены», а Горбачев должен был не только играть, но и произнести вступительное слово. Этому вечеру Мариенгоф придавал большое значение не столько из-за себя, сколько из-за Анны Борисовны, которую Товстоногов преждевременно перевел на пенсию.

И вдруг накануне Гося Горбачев звонит из Риги и сообщает, что снимается и быть не сможет. Этим он, конечно, ставил вечер под угрозу срыва. «Анна Борисовна, но ведь вместо меня есть кому играть…» Действительно, его иногда заменял молодой актер. Но публика, покупавшая билеты, шла в первую очередь, к сожалению, не на Мариенгофа, а на киноактера Горбачева, и тот не мог этого не знать.

Что делать со вступительным словом? И вот тогда Анатолий Борисович обратился к Эйхенбауму. Старый Эйх не смог отказать другу, хотя ему, литературоведу, выступать на публике, пришедшей поглазеть на кинозвезду, было ни к чему.

Когда объявили, что вместо Игоря Горбачева вступительное слово будет произнесено профессором Б. М. Эйхенбаумом, по залу прошла волна разочарования, и хотя Борис Михайлович говорил хорошо — плохо говорить он просто не умел, — после его выступления, которое горбачевский зритель слушал, разумеется, невнимательно, были всего лишь жидкие аплодисменты. Старик спустился в зал, чтобы смотреть, а через несколько минут оттуда раздался крик: «Эйхенбауму плохо!» Когда А. Б. Никритина сбежала со сцены, Эйх был мертв.

«Уходят, уходят, уходят друзья, одни в никуда…»

В «никуда» ушли А. А. Ахматова, Б. М. Эйхенбаум и профессор Долинин, прививший мне любовь к Достоевскому, и мой отец, и дядя Женя Шварц, и А. Б. Мариенгоф, и М. М. Зощенко, к которому перед концом жизни все-таки вернулась его болезнь. Когда-то он с ней справился и даже написал об этом в «Повести о разуме». Зощенко не хотел, не мог принимать пищу. Вот почему, когда читаешь ахматовские строки, посвященные его памяти, поражаешься точности этого короткого, но замечательного стихотворения:

Словно дальнему голосу внемлю,
А вокруг ничего, никого.
В эту черную добрую землю
Вы положите тело его.
Ни гранит, ни плакучая ива

Прах легчайший не осенят,
Только ветры морские с залива,
Чтоб оплакать его, прилетят…

Похоронили М. М. Зощенко по его завещанию на Сестрорецком кладбище, неподалеку от залива, чем сильно облегчили надсмотрщикам процесс похоронного обряда. Табель о рангах, как мне кажется, соблюдается у писателей особенно тщательно. Где произойдет прощание с покойным, какой некролог, кем подписан — все это считается чрезвычайно важным и существенным. Помню, особенно отвратительной казалась моему отцу подпись под некрологом: «Группа товарищей».

Уходили друзья друг за другом с небольшими интервалами. Когда в 1960 году я приехал с «Современником» в Ленинград, А. Б. Мариенгоф еще был жив, но прийти на «Голого короля» покойного Женечки Шварца не смог. Анатолий Борисович уже не выходил из квартиры. Я привез по его просьбе к нему на Бородинку Ефремова, Евстигнеева, Волчек и Булата Окуджаву. Анатолий Борисович полулежал на софе, Анна Борисовна поила нас коньячком, а мы рассказывали о спектакле и даже что-то проигрывали для Мариенгофа. Дядя Толя, по его словам, получил в тот вечер огромную радость от общения с молодежью. И всю ночь, к нашей общей радости, пел свои песни Булат:

Опустите, пожалуйста, синие шторы,
Медсестра, всяких снадобий мне не готовь.
Вот стоят у постели моей кредиторы,
Молчаливые Вера, Надежда, Любовь…

Б. Л. Пастернака я видел всего раз в жизни, когда мы с мамой привезли ему в Переделкино долг покойного отца. Борис Леонидович когда-то сильно выручил папу, дав ему взаймы, причем предложил деньги сам, услышав о наших трудностях. И деньги немалые, десять тысяч рублей. Встретил он нас приветливо.

— Зоя Александровна, здравствуйте… Это сын ваш? Очень, очень приятно с вами познакомиться. Я знал вас совсем маленьким… Ну что ж вы, Зоя Александровна, стоите на крыльце? Поднимайтесь наверх, у меня гости.

— Спасибо, Борис Леонидович. Мы буквально на минуточку.

Мы с Мишей развозим деньги. Вот возьмите, Борис Леонидович, и спасибо вам за Мишу-старшего…

— Зоя Александровна, как вам не совестно, право… Никаких

денег я от вас не приму.

— Борис Леонидович, да что вы! Это же Мишин долг, да и сумма десять тысяч…

— Подумаешь, десять тысяч, я же теперь очень богатый… Я вообще про них забыл… Идемте, идемте наверх, а деньги, будь они трижды прокляты, спрячьте, спрячьте… — гудел Пастернак.

Но мать настояла на своем, хотя нам пришлось долго уговаривать Бориса Леонидовича, который всерьез не хотел брать денег. В тот раз я услышал, как он сам читает свои стихи. Особенно запомнилось, как прочел «Август».

А из дома его был виден «имбирно-красный лес кладбищенский, горевший, как печатный пряник…».

Он провидчески описал предстоящий ему обряд похорон. «Шли врозь и парами…» Только вот посторонних и ненужных людей было слишком много…

А. А. Ахматова читала стихи у Ардовых, в Москве, — я был в гостях у Бори Ардова и слышал ее. Теперь она стала уже грузной, величественной, как Екатерина Вторая.

А в зеркале двойник бурбонский профиль прячет
И думает, что он незаменим,
Что все на свете он переиначит,
Что Пастернака перепастерначит,
И я не знаю, что мне делать с ним!

Мы, молодежь, резвящееся дурачье, даже тогда до конца не могли понять, что за счастье нам выпало…

На ее могиле в Комарово сначала стоял простой деревянный крест, а потом возникла непонятная каменная стена с окошком и каким-то голубком. Но хоть памятник не из «бесхозного фонда», как у Блока. И на том спасибо.

А если когда-нибудь в этой стране
Воздвигнуть задумают памятник мне,
Согласье на это даю торжество,
Но только с условьем: не ставьте его
Ни около моря, где я родилась, —
Последняя с морем разорвана связь, —
Ни в царском саду у заветного пня,
Где тень безутешная ищет меня,
А здесь, где стояла я триста часов
И где для меня не открыли засов.
…….

И пусть с неподвижных и бронзовых век,
Как слезы, струится подтаявший снег,
И голубь тюремный пусть гулит вдали,
И тихо идут по Неве корабли.

Не потому ли появился каменный голубь на ее могиле? Но не нужен он здесь, если не живой и если памятник стоит не там, где ему должно стоять, как завещано в «Реквиеме» Анны Андреевны. Ушло поколение великих могикан…

Вот и все, смежили очи гении.
И когда померкли небеса,
Словно в опустевшем помещении
Стали слышны наши голоса…
Тянем, тянем слово залежалое,
Говорим и вяло, и темно.
Как нас чествуют и как нас жалуют.
Нету их. И все разрешено, —

написал Давид Самойлов. Лучше не скажешь.

Был в моей жизни еще один человек, необычайно дорогой для меня, о котором не могу не написать.

…Няня Катя, потом баба Катя, бабуля вынянчила не только меня, но и моих детей.

Возникла она в нашем доме на канале Грибоедова в 1934 году, через две недели после моего появления на свет. Пришла по газетному объявлению. Кто ей его прочел? Ведь она была безграмотной русской женщиной из деревни Богоявление, что расположена недалеко от станции Локня. В 1934 году она попала в Ленинград, и, судя по всему, кто-то прочел ей объявление: «Семья писателя Козакова ищет няню для новорожденного».

С тех пор как я помню отца, мать, бабушку Зою Дмитриевну, братьев Володю и Борю, помню и ее. Это и неудивительно, — почти все время я проводил с няней Катей. Она прожила в нашем доме до 1953 года, пока мы не переехали в Москву. Во время войны она отправилась с нами в эвакуацию и была постоянно рядом со мной в деревне Черная Грязь под Молотовом, как тогда назывался старый уральский город Пермь. В 1944 году няня вместе со мной вернулась в Ленинград на канал Грибоедова.

Была она девственницей. В деревне Черной к ней сватался прекрасный мужик Вавилыч, но «дите» закатило истерику, и она замуж не пошла. «Успокойся, сынок… не брошу я тебя… Нешто я

не понимаю, что папеньке с маменькой и так тяжело. Не до тебя им». Вавилычу было отказано. Нет, не Вавилычу, себе самой было отказано в законном праве на счастье. Шла война, а затем наступило послевоенное время почти всеобщего бабьего одиночества. Каждый самый захудалый мужик был на вес золота. Когда она отказала Вавилычу, я испытал нечто похожее на угрызение совести, однако своего добился и сохранил для себя, исключительно для себя, няню Катю. Она жила с нами как полноправный член семьи, переживала с нами все тяготы, горечи и маленькие наши семейные радости, которых было несравнимо меньше, чем забот, выпавших на долю родителей. Она готовила, убирала, а еще занималась мною. Ее сестры тоже переехали в Ленинград. Она помогала им тоже, руководила как старшая. Потом на ее голову свалился еще пьющий племянник Валька и племянник Юрка. Все они бывали у нас, а одна ее сестра, младшая Таська, стала жить в нашей квартире и тоже превратилась в члена нашей семьи. Все наши беды няня Катя переживала как личное горе.

Была она женщиной темной, суровой, однако любила нашу семью, и меня в первую очередь, самозабвенно, жертвенно. Природно была умна, хотя слова коверкала немилосердно, и я вслед за ней говорил: «у нас на колидоре», «мурская уборная», «я сжарел». Иногда любила выпить. С ее легкой руки и я лет четырнадцати, морщась, выпивал полсгакана мутного самогона или кружку браги. Была она верующей, но в церковь ходила очень редко. Исправно соблюдала все обряды ее матушка Дарья, которая дожила до такой глубокой старости, что не помнила, сколько ей лет. Бабушка Даруша была маленькой, худенькой, аккуратненькой. Истинно Божья старушка. Потом, когда мы уже переехали в Москву, бабушка Даруша стала жить с няней Катей в ее собственной комнате, которую мы ей выделили, обменивая нашу ленинградскую квартиру на Москву. Там бабушка Даруша и скончалась. А няня Катя превратилась в бабу Катю, когда появились у меня дочь Катерина и сын Кирилл, которых она вынянчила, живя уже в моей московской квартире, не теряя при этом своего угла в Питере и прописки. Успела она понянчить, хотя и недолго, третью мою дочь, грузинку Манану. А Кирюша и Катя летом отправлялись к ней в Ленинград и вместе с бабулей проводили лето в дачном поселке Ольгино, где она и сестры снимали две комнаты с верандой.

Мою дочь назвали в честь бабули Катей. А дочь моей дочери, моя внучка, стала именоваться Дарьей, как мать бабули. Тугой получается узел, не сразу развяжешь.

Няня Катя, живя с нами в писательской надстройке, знала

всех «етих» Эйхов, Шварцев, Мариенгофов, Зощенков. А они относились к ней как к законному члену семьи Козаковых. Особенная дружба у нее была с Борисом Михайловичем Эйхенбаумом. Он вообще был дружественный, дружелюбный. Баба Катя его очень любила, как любила она и моего отца, Михаила Эммануиловича, и Анатолия Борисовича Мариенгофа. Но вот что удивительно: когда уже в семидесятые годы я сидел у нее в комнате в Ленинграде и мы вспоминали с моей старой-старой нянькой те времена и ушедших навсегда людей, она никак не хотела признать, что они почти все были евреями.

— Да что ты, бабуля, сдурела? А кто же они, по-твоему?

— Хто, хто… Русские.

— Это Эйх, дядя Боря русский?

— Да.

— И папенька наш Михаил Эммануилович русский?

— И папенька!

— Ну ты даешь!

Какие бы аргументы я ни приводил, старуха упрямо твердила свое, поджав губы. Считать Шварца, Эйхенбаума, Мариенгофа, отца евреями — да Боже упаси! Вот такой она была, моя бесценная баба Катя.

— Сынок, ты помнишь, как Борис Михалыч ходил тебя глядеть, когда ты Гамлика играл? Он мне тебя хвалил.

— Ты ведь и сама меня смотрела в «Гамлете».

— Ну, что я понимаю, а Эйх умный был, все знал. Он твоего Гамлика хватил.

— Нянь, не Гамлика, а Гамлета. Запомни ты, ради Христа, Гамлета!

— Ну, Хамлета так Хамлета, пускай Хамлета, какая разница, все равно…

И действительно, какая мне разница, Гамлика так Гамлика. Какая разница, любила ли она евреев вообще, если она всю душу вложила в нашу семью в нескольких ее поколениях. Родная моя, спасибо тебе за все.

II

В студии МХАТ 1952 года педагогов было не меньше, чем студентов. Я попал на курс, которым руководил И. М. Раевский. Кроме него, преподавали П. В. Массальский и Б. И. Вершилов. Позже пришли А. М. Комиссаров и В. П. Марков, а также Олег Ефремов. Еще позже ставил дипломный спектакль по пьесе А. Крона «Глубокая разведка» А. М. Карев.

Курс у нас был небольшой — 17 человек. Из тех, что потом

стали известными, назову Е. Евстигнеева, В. Сергачева, О. Басилашвили и его тогдашнюю жену Т. Доронину.

Евстигнеев был на несколько лет старше нас. Он пришел к нам уже на второй курс законченным профессионалом. До этого, после окончания Горьковского театрального института, служил актером Владимирского драматического театра. Приехал в Москву в костюме с ватными плечами и широченными брюками — костюм ему справила в Горьком мать по всем законам последней сормовской моды. Читал при поступлении «Разговор человека с собакой» Чехова и монолог Антония из «Юлия Цезаря». Евстигнеев сразу стал лучшим и всеми любимым студентом курса. Он смешно обращался к очередной девушке, за которой хотел приударить, непременно именуя ее «Розой». Выдавал перлы, вроде: «Пожалуйста, дайте мне кусок ентова торта», — показывая при этом на торт мизинцем. Играл на гитаре, пел, виртуозно стуча по дереву стола двумя вилками, — когда-то был барабанщиком в оркестре.

В 1960 году Женя сыграл короля в пьесе Шварца и стал одним из самых любимых актеров москвичей и ленинградцев. И правда, он играл эту роль замечательно! Тогда он был мужем Гали Волчек, которая одевала его уже по последней столичной моде и дарила галстуки от Пьера Кардена.

На гастролях в Ленинграде театр устроил Евстигнееву творческий вечер во Дворце искусств. В перерывах между отрывками мы, его товарищи по театру, рассказывали о нем, о нашем Жене, а Галка смешно вспоминала о его прежних привычках, когда он пришел в школу-студию бывалым актером, баловнем города Владимира.

На вечере присутствовали Товстоногов, Фимочка Копелян, Толубеев и другие ленинградские актеры и режиссеры. Вечер стал праздником театра и, конечно, праздником для самого Жени, который был в ударе и на банкете в его честь сел за барабан и выдавал «брэки», поразившие воображение присутствующих…

Несмотря на атмосферу пажеского корпуса, присущую студии МХАТ тех лет, с обязательным почтением не только к педагогам, но и старшекурсникам, со всеми этими церемониями: «здрасьте, здрасьте, здрасьте» — и поклонами головой, которым нас обучала на уроках по правилам хорошего тона бывшая княгиня Волконская, жили мы весело и интересно. Бывали у нас смешные капустники, в которых мы показывали педагогов и друг друга, встречали вместе Новый год. К нам приходили интересные люди: декламировал стихи и рассказывал о своей жизни А. Н. Вертинский, часто выступал в школе Д. Н. Журавлев. Один

раз играл студентам сам Святослав Рихтер. Особенно мне запомнился Ю. Э. Кольцов, читавший нам Чехова. Актер МХАТа, он лишь недавно вернулся в свой театр: отсутствовал долго и не по собственной воле. Еще до войны молодого, чрезвычайно талантливого Юрия Эрнестовича отправили в лагеря, причем посадил его кто-то из своих же «художественников», ревнуя к его успехам в театре. Кольцов отбывал срок в Магадане, после стал играть в тамошнем драматическом театре. Когда я, концертируя в 1964 году, попал в этот театр, его работники с гордостью рассказывали мне о ролях Юрия Эрнестовича, которые им довелось видеть. Да и в начале 50-х годов подруга моей матери Т. С. Волобринская писала из Ростова-на-Дону, где жила после отсидки, имея поражение в правах, что у них появился некто Кольцов. Она восхищенно описывала его работы на ростовской сцене, где он тогда играл, все еще не имея возможности жить в Москве. Когда я наконец сам увидел Юрия Эрнестовича, я понял, что Татьяна Самойловна была права, — а прежде-то, читая ее восторги, думал, что тетя Таня на старости лет стала «ростовской барышней».

Кольцов дожил до «позднего Реабилитанса» и вернулся на столичную сцену. Несмотря на то что его здорово покурочили в лагерях и он уже был тяжело болен, играл Юрий Эрнестович превосходно. И так же превосходно читал прозу Чехова. В 1956 году он сыграл Учителя в «Безымянной звезде» румынского драматурга Михаила Себастьяна настолько прекрасно, что я в 78-м году снял фильм по этой пьесе, во многом еще находясь под впечатлением его работы.

Во МХАТе ему довелось сыграть лишь несколько ролей и всего два раза замечательно сняться в кино и телефильме. Да еще есть одна пластинка, где он читает Чехова. За его искусством стоял огромный человеческий опыт, который Кольцов умел осмыслить; он играл роли глубоко лично и настолько правдиво, что рядом с ним народные, прославленные артисты МХАТа казались манекенами. Будь у кого-нибудь из них возможность — как она была у того, довоенного, — может, сидеть бы Кольцову еще раз, чтобы было неповадно так играть?

Между прочим, мхатовская молодежь неоднократно обращалась к нему с вопросом: «Кто вас посадил, Юрий Эрнестович?», но Кольцов никогда не называл фамилии, всегда ограничиваясь фразой: «Он ходит среди вас…»

По студенческому билету нас, студентов школы, пускали во МХАТ посидеть на ступеньках, и я пересмотрел весь репертуар. За четыре года у меня определились вкусы и привязанности.

Лучшим спектаклем я считал «Плоды просвещения», поставленный Кедровым. В нем было много хороших актерских работ, и лучшая среди них — работа Топоркова.

Были прекрасные эпизоды в «Горячем сердце», например, сцена «под деревом» Яншина, Грибова и Шевченко. В «Мертвых душах» Грибов замечательно играл Собакевича, а Ливанов — Ноздрева, когда бывал в ударе. В переводных пьесах блистали Кторов и Андровская… Но многое смотреть было просто невыносимо. Я не говорю о поделках вроде «Залпа Авроры», «Ангела-хранителя из Небраски» и прочих «Зеленых улиц» Сурова и Софронова, которые шли в театре, когда-то гордившемся своей интеллигентностью, справедливо считавшемся властителем дум, куда ходили в гости к чеховским «Трем сестрам».

Но теперь и «Три сестры» навевали сон. Спектакль, когда-то, как говорят, гениально поставленный Немировичем, в начале 50-х, на мой взгляд, был мертв. Питер Брук в своей книге «Пустое пространство» рекомендует говорить о подобном искусстве как о «неживом театре». Мхатовцы пребывали в таком непробудном довольстве и благополучии, настолько утратили живое чувство грусти, подавленных порывов, каких бы то ни было желаний, кроме желания господствовать на театральных подмостках, они так были развращены званиями, орденами и подачками, что о чеховской тоске, о пульсирующем чувстве не могло быть и речи. Как мог красавец Массальский, мой педагог, человек не слишком образованный, что было понятно на его занятиях по мастерству, играть Тузенбаха?! Трем сестрам было вместе минимум лет 150! Я, тогда 18-летний молодой человек, уж никак не был способен сопереживать младшей из них, тоже 18-летней Ирине, когда ее играла Гошева, годившаяся мне в матери. А. К. Тарасова считалась выдающейся Машей… Не знаю, мне всегда было неловко от того, что эта гранд-дама полюбила Вершинина. Вот Ольга в исполнении Еланской не вызывала никаких сомнений — она была очень, очень старой девой. Ну учишь детей в школе и учи себе на здоровье, а замуж поздновато… Пожалуй, только Грибов играл Чебутыкина хорошо.

Допускаю, что я субъективен, но лучшие работы, по-моему, были сделаны актерами, которых во МХАТе недооценивали. Д. Н. Орлов — Перчихин, С. К. Блинников — в «Мещанах» Горького, тот же Блинников — Бубнов в «На дне», И. М. Раевский — Коростылев. А в первую очередь Кольцов — Учитель и Грибков во многих ролях, среди которых мистер Пиквик в «Пиквикском клубе», третий мужик в «Плодах просвещения», Смердяков в «Братьях Карамазовых», Дормидоша в «Последней любви» Островского.

Вот что любопытно — ни Кольцов, ни Д. Н. Орлов не считались во МХАТе своими, не ходили в первачах, корифеи о них говорили со снисходительным допуском: «Мол, да, конечно, но…» Примерно также в школе-студии относились к педагогу по мастерству Б. И. Вершилову, может быть, потому, что он тоже был не вполне свой, чужак, — работал с М. А. Чеховым и Е. Б. Вахтанговым. Когда бывали занятия, на которых присутствовал курс целиком и сидела вся когорта наших мастеров — П. В. Массальский, И. М. Раевский, И. М. Тарханов, А. М. Комиссаров и Б. И. Вершилов, — мы, студенты, чувствовали снисходительный, слегка пренебрежительный оттенок, с которым они относились к Борису Ильичу, хотя именно он был замечательным педагогом в прямом смысле слова.

Его отрывки они смотрели, словно делали одолжение, даже если внешне все обстояло весьма пристойно, а вскоре к нему стали так относиться и многие студенты нашего курса. Борис Ильич был строг, придирчив, больше думал о нас, чем о своем режиссерском реноме. Он не прикрывал нас своей режиссурой, как это делали другие, он учил проявлять собственную индивидуальность.

Меня Вершилов долбал немилосердно, придирался, издевался над моей дикцией, пригрозил, что выгонит, если я за год не исправлю речь. Я обижался, злился, но над речью работал фанатично.

Когда я играл дипломный спектакль, Борис Ильич поразил меня тем, что пришел за кулисы поздравить и подарил свой портрет с надписью:

> Милый Миша! Я всегда с радостью буду вспоминать Вашу упорную работу над собой, над совершенствованием своего таланта. Вашу пытливую, жадную мысль, стремящуюся проникнуть в тайну нашего искусства, и горячо желаю Вам большой дороги, вечной молодости, непрерывного движения вперед…
>
> Ваш Б. Вершилов.
>
> 14. II. 1956 г.

А я-то всегда считал, что он меня не любит и несправедлив ко мне.

Он был единственным из моих учителей, который нашел время посмотреть моего Гамлета… Нет, вру! Другим был еще А. М. Комиссаров, Шурик Комиссаров, как его называли во МХАТе. Острохарактерный, комедийный актер, прославившийся ролью Керубино в «Женитьбе Фигаро», которую поставил сам К. С. Станиславский.

Комиссаров пришел к нам педагогом на второй курс, и ему я обязан многим. Он привил мне вкус к острохарактерным ролям. Он даже считал, что только их я и должен играть. Александр Михайлович поставил водевиль Лабиша «Два труса», где дал мне роль застенчивого до идиотизма жениха, и это назначение было неожиданным для Меня самого и для моих родителей, которые как раз и перевели водевиль (мама сделала подстрочник, папа — литературную обработку). Комиссаров говорил:

— Миша! Вы должны сделать усики а-ля Адольф Менжу, быть серьезным в самых комедийных ситуациях, как Бастер Китон, на которого вы, кстати, внешне очень похожи, действовать по системе Станиславского, чему я вас научу, — и роль в кармане!

Милый Шурик! Он и вправду научил меня находить в себе комедийные, острохарактерные свойства, и если я потом играл не без успеха, например, в фильмах «Соломенная шляпка» и «Здравствуйте, я ваша тетя» роли идиотов, которые я, признаться, вообще очень люблю, то это заслуга А. М. Комиссарова. Земной поклон тебе, покойный мой педагог…

Мы — студенты — старались походить на своих мастеров и, как могли, подражали им даже в одежде. Надевали галстуки и в тон к ним подбирали платок, выглядывающий из наружного кармана пиджака. Чайка на лацкане. До блеска начищенная обувь. Конечно, все было дешевенькое, но общий рисунок соответствовал виду наших респектабельных учителей. И вдруг появляется молодой педагог — Олег Ефремов. Высокий, тощий, длиннорукий и широкоплечий. Плечи кажутся особенно широкими, а руки особенно длинными, когда он снимает пиджак и остается в клетчатой ковбойке.

Виктор Сергачев и я попали после первого курса в работу к В. П. Маркову и Ефремову. Мы с Витей были «трудные», отстающие студенты, вот нас и спихнули к вновь пришедшим. Мы репетировали отрывок из кроновской пьесы «Глубокая разведка», Витя — Мориса, я — Мехти-ага Рустамбейли. Олегу в это время было 26 лет, но он уже был ведущим актером Центрального детского театра и молодым педагогом школы-студии.

После окончания студии его не оставили во МХАТе, хотя он считался очень талантливым, зато приняли Олегова однокурсника Алешу Покровского. Еще студентами они репетировали роли ремесленников в какой-то пьесе и показались Борису Ливанову похожими. Он их вечно путал, и чуть ли не это решило судьбу Ефремова. Олег был вынужден пойти в ЦДТ. Я слышал версию, что он якобы бросил тогда фразу: «Я еще вернусь к вам главным режиссером». Даже если это вранье, фраза типично ефремовская. Во всяком случае, думаю, что комплекс

отвергнутого у него остался, и его предстояло изжить.

Что Бог ни делает, все к лучшему. Олег пришел в Детский и сыграл роли, о которых сразу заговорили. Главная роль в пьесе Розова «Ее друзья», слуга в «Мещанине во дворянстве» и особенно Иванушка-дурачок в «Коньке-Горбунке» — замечательные работы, которые мы бегали смотреть. Это был «живой театр», как сказал бы Питер Брук. Ефремовская манера игры подкупала именно живостью, нескучностью. Его герои были понятны нам, молодежи, на сцене он был одним из нас, только талантливей, обаятельней, умней, озорней. Достаточно посмотреть на его фотографии в ролях тех лет, чтобы уже понять, чем он так подкупал зрительный зал.

А когда Ефремов сыграл в спектакле А. Эфроса «В добрый час», это стало для нас событием выдающимся. Этот спектакль по пьесе Розова вообще можно назвать самым значительным явлением в театральной жизни Москвы тех лет, особенно если понять, что он положил начало дальнейшему развитию Эфроса и Ефремова, двух людей, которые на многие годы определили направление современного театра. Но тогда эфросовская режиссура, актерские работы были, без сомнения, новым словом, а Розов казался чуть ли не новым Чеховым. Именно так.

Мы беседовали с И. Квашой о театре, который замышлял Ефремов на основе курса, где учились Игорь и Галя Волчек.

— Нужен новый МХАТ, — сказал Игорь.

— Это так, — согласился я. — Но кто Чехов?

— Розов, — ответил Кваша.

III

В июле 1956 года судьба свела меня с Николаем Павловичем Охлопковым. Я заканчивал школу-студию МХАТ. Положение мое было на зависть удачно. Еще студентом второго курса я играл в дипломном спектакле четвертого курса «Ночь ошибок» О. Голдсмита, который поставил В. Я. Станицын. Станицын полюбил меня и, когда я был на третьем курсе, дал мне маленький эпизод в своем спектакле «Лермонтов» уже на сцене МХАТа, что по тем временам было невиданно. Он же хотел, чтобы я вошел в его постановку «Двенадцатой ночи» Шекспира, сыграв герцога Орсино, но ректор школы-студии В. З. Радомысленский из педагогических соображений попросил его повременить с этим до окончания моего обучения. Тем не менее после третьего курса я все же получил большую роль в спектакле МХАТа по пьесе В. Розова «В добрый час», сделанном И. Раевским специально для поездки на целинные земли.

Если добавить, что, будучи студентом четвертого курса, я снялся в фильме М. И. Ромма «Убийство на улице Данте», и к моменту показа дипломных спектаклей «Глубокая разведка» А. Крона и «Как важно быть серьезным» О. Уайльда, в которых я играл главные роли, фильм этот шумно вышел на экраны, то можно представить тогдашнее счастливое состояние, в котором я перманентно пребывал…

Дальнейшая моя судьба была, казалось, предрешена. Я заполнил толстеннейшую анкету, больше, чем те, которые заполняешь перед выездом в капиталистические страны, и почти был принят во МХАТ, как вдруг раздался телефонный звонок моей сокурсницы Сони Зайковой:

— Миня! Это Софи. Слушай, ты не удивляйся тому, что я тебе скажу. Ты знаешь, что я принята к Охлопкову. Он теперь почему-то стал недоволен Самойловым и ищет молодого Гамлета.

Кто-то ему сказал о тебе. Вот его телефон. Николай Павлович ждет твоего звонка. Позвони, не будь дураком. Я знаю, что ты принят во МХАТ, но все-таки позвони. А там разберешься. Понял? Запиши телефон… Целую…

Я набрал номер охлопковского телефона…

Думаю, что есть ситуации, когда результат каких-то предварительных раздумий и предчувствий сказывается на решении, принимаемом мгновенно и, казалось бы, неожиданно, необдуманно. В случае успеха мы говорим: я сделал это чисто интуитивно, тогда как на самом деле в подкорке шел длительный процесс, который и заставил совершить тот или иной

решительный и жизненно важный шаг.

Мне не хотелось идти во МХАТ, несмотря на предопределенность моей актерской судьбы в его стенах, — а может быть, именно в силу этой предопределенности; не хотелось, несмотря на то, что, поступая во МХАТ, я тем самым сразу связал бы свою судьбу с зарождающимся «Современником» и мог бы стать одним из основателей дела, возглавляемого Олегом Ефремовым.

И напротив, мне хотелось пойти в чужой, малознакомый театр Маяковского к «формалисту» Охлопкову, о котором я почти ничего не знал. А тут еще Гамлет замаячил, мой юношеский сон, моя смутная мечта, которая грозилась теперь обернуться явью…

Решение было принято мгновенно. Буквально за сутки судьба моя была решена.

Итак, в десять вечера я позвонил Николаю Павловичу.

— Алло…

— Здравствуйте, Николай Павлович. Вас тревожит студент МХАТа Миша Козаков. Соня Зайкова сказала мне, чтобы я вам позвонил.

— А-а, здравствуйте. Очень правильно, что позвонили… Вы, кажется, приняты во МХАТ?

— Да.

— Вы уже оформились туда?

— Нет, я только заполнил анкету. Комиссии по распределению не было.

— Так. Тебя как зовут? Миша, кажется?

— Да.

— Ну вот что, Миша. У меня к тебе интересный разговор. Ты как вообще, у меня что-нибудь видел?

— Да, Николай Павлович, видел.

— Это хорошо, что видел… Да, так вот, Миша. Миша? Я правильно говорю?

— Да, Николай Павлович, правильно.

— Это хорошо, что правильно… Ты мог бы завтра мне что-нибудь почитать?

— Что, например, Николай Павлович?

— Какой-нибудь монолог… Ну хоть Чацкого можешь?

— Вообще-то, Николай Павлович, я этот монолог не читаю, но по средней школе еще помню.

— Ну вот и молодец. Прочтешь мне Чацкого и еще что-нибудь.

— Я, Николай Павлович, могу «Королеву Элинор», английскую балладу в переводе Маршака.

— В переводе Маршака, это хорошо. Ну вот Чацкого и эту

королеву, как ее…

— Элинор, Николай Павлович.

— Да, Элинор… Ты как завтра, свободен часов в двенадцать?

— Да.

— Слушай, давай приезжай в Переделкино на дачу к Штейнам. Ты же у них бывал раньше?

— Да.

— Ну и отлично. Вот и встретимся. Хорошо?

— Хорошо, Николай Павлович.

— Ну и хорошо, что хорошо… Значит, в Переделкино в двенадцать у Штейнов. Запомнил?

— Запомнил, Николай Павлович.

— Ну, будь здоров, Миша. Миша?

— Да, Николай Павлович, Миша.

— Будь здоров, Миша Козаков.

— До свидания, Николай Павлович

И ту-ту-ту…

Он уже повесил трубку, а я все еще держал ее возле уха.

Мама смотрела на меня с осуждением.

— Зачем ты к нему поедешь? Ты же принят во МХАТ.

— Мама, я поеду. И все. Баста. На эту тему разговоры окончены.

— Ну, дело хозяйское.

Мама резко повернулась и ушла к себе.

В 12 дня я уже был в Переделкине.

В 1963 году из книги А. П. Штейна, названной им «Повесть о том, как возникают сюжеты», я с удивлением узнал, что «мечтал о роли Лаэрта» во втором составе, что вообще рвался в театр к Охлопкову, что не раз говорил автору об этом, и именно Штейн оказал мне протекцию.

Итак, открылась калитка штейновской дачи, и вошел «сам». Я впервые видел его «живого»: не из зала кино или театра, а вот так, на расстоянии десяти шагов. Высокий, красивый. Седая голова, курносый нос, толстые губы, обаятельная улыбка. Приближается. Светлая рубашка навыпуск, с короткими рукавами по тогдашней моде, узенькие, тоже по моде, светлые брюки, мягкие туфли. Комильфо. А. Б. Мариенгоф шутил: «Охлопков — это смесь кацапа с лордом…»

А. П. Штейн и его жена Людмила Яковлевна, именуемые мной в детстве «тетя Люся» и «дядя Шура», представили меня Охлопкову и удалились, оставив нас на веранде одних.

Для начала последовал какой-то малозначительный разговор о дипломных спектаклях. «Что играл?.. К сожалению, не видел…» Что-то о картине Ромма, где играет Козырева, о самом Ромме, о

чем-то еще. «Ну ладно, почитай мне». Читаю «Королеву Элинор». Слушает внимательно. По лицу ничего нельзя понять. Светлые глаза смотрят то ли серьезно, то ли смеются — не разберешь. Закончил. Жду.

— Так, так. Перевод чей?

— Маршака.

— Ах да, Маршака. Хороший перевод. Ну, давай Чацкого.

Читаю довольно грамотно, темпераментно, обличаю старух зловещих, стариков, дряхлеющих над выдумками, вздором… Останавливает меня мягким, пластичным жестом.

— Слушай, начни еще раз. Только вот что, давай сыграй мне такой этюд. Там ведь как: Чацкий сначала слышит объяснение Софьи с Молчалиным. Из него он узнает правду обо всем. И вот представь себе, что он, слушая их разговор, пьет рюмку за рюмкой. Ты вообще-то как, сам пьешь?

— Случается, Николай Павлович.

— Случается или пьешь?

— Случается.

— Это хорошо, что случается… Так вот, он пьет и слушает, слушает и пьет. Вот представь себе. Главное, не торопись. Накопи и из этого состояния начни. И не торопись начинать. Так тихо, тихо… — уже шепчет Охлопков, выпятив толстые губы…

А у меня откуда-то слезы на глазах:

— Не образумлюсь, виноват… И слушаю, не понимаю… Как будто все еще мне объяснить хотят… Растерян мыслями… чего-то ожидаю. — И дальше меня повело в живое чувство.

Он остановил, довольный.

— Вот видишь, это уже иначе. Этюды — великая вещь. Про меня ведь чушь болтают. Я систему Станиславского хорошо знаю. Без Станиславского актеру нельзя… Ну ладно, садись, поговорим. Ты, значит, во МХАТ принят. А что бы ты сказал, если бы я тебе предложил работать у меня и репетировать со мной Гамлета? Только ты не торопись с ответом. Подумай. Я понимаю, МХАТ тебя учил, и вообще академия, но ведь Гамлет… Ты мой спектакль видел?.. Ну вот… Ты подумай…

— Да что думать, Николай Павлович, я уже все обдумал, когда сюда ехал…

Быстрый его взгляд. Понял, что мне кое-что известно.

— Нет, ты подумай, подумай. А если решишься, то вот тебе записка к директору театра Карманову, ты ее оставь для него в театре, чтобы он на тебя подал заявку Радомысленскому…

Он это говорит, а записку уже пишет…

— Я одного боюсь, во МХАТе рассердятся и не распределят к вам. Все-таки такая честь. Взяли!!

— А ты не бойся. Что они тебе могут сделать? Скажи, хочу к Охлопкову. Он Гамлета посулил.

— Так они еще больше могут психануть.

— Пускай. А ты стой на своем. Ну и я кое-что значу: я ведь все-таки в замминистрах хожу… Ты не знал? Да, да, хожу…

За измену МХАТу мне пришлось выдержать немалые неприятности, но я стоял на своем и на комиссии по распределению, и в министерстве культуры, где Николай Павлович ходил в заместителях министра. И пережить осуждение моих педагогов тоже пришлось: милейший В. Я. Станицын перестал со мной кланяться, а близкий друг нашей семьи писатель Н. Д. Волков, годами связанный с МХАТом, даже написал мне письмо, которое кончалось резкими словами: «Искусству не нужны обезьяны в роли Гамлетов». Это письмо, помню, очень расстроило мою мать, считавшуюся с мнением Н. Д. Волкова.

После формальностей, связанных с зачислением в театр Маяковского, Охлопков назначил мне свидание на своей переделкинской даче и вручил роль Гамлета. Он предложил мне снять комнату и поселиться на лето тут же, в Переделкино, чтобы видеться с ним и ежедневно репетировать. Что я и сделал. Всю первую репетицию мы прогуляли с ним по лесу, он рассказывал притчу о том, как один вор для того, чтобы открыть сейф, который не брала ни одна отмычка, сточил свой собственный палец до кости, придал ей нужную форму и открыл нервом, — он так и сказал «нервом», — драгоценный сейф. «Вот так и мы будем работать над ролью, — закончил Николай Павлович. — Сначала очень общее, грубое, ясное, потом все тоньше, — выпятил губы, — все тоньше и сложнее. Понял? Ну, иди, отдыхай…» Недлинная репетиция в лесу закончилась.

На следующий день я позвонил у калитки его дачи. На меня залаяли два огромных дога, калитку открыла Е. И. Зотова и сообщила, что Николай Павлович уехал по срочным делам в министерство культуры. «Приходите завтра». Завтра так завтра. Но назавтра последовало свое «завтра». За двадцать дней переделкинской жизни было в общей сложности пять репетиций, во время которых Охлопков в основном рассказывал мне о роли, но одна из них — единственная настоящая — состоялась в репетиционном зале театра в Москве, куда мне пришлось поехать из Переделкино. Николай Павлович репетировал со мной первый монолог. И вдруг я увидел, что он зевает!

Естественно, я отнес это к своей бездарности. И только позже узнал, что Николай Павлович не создан для застольных репетиций, да еще один на один с актером. Его талант ярко

проявлялся в другом. Он был режиссером-постановщиком. Когда на сцене декорации, свет, оркестр, в зале люди, актеры, практиканты, — он был в своей стихии. Тут ему приходили неожиданные решения, он взлетал на сцену, и все становились свидетелями его необычных показов. Словом, тогда он и творил подлинно вдохновенно.

Но все это мне только предстояло узнать. А после той злосчастной репетиции, когда я увидел, к своему ужасу, зевающего мэтра, я, по его же предложению, уехал отдыхать на юг, в Гагры. Николай Павлович напутствовал меня: «Отдыхай, но роль учи. Самойлов может запить, и тут тебе придется лететь на гастроли и срочно вводиться. А если этого не случится, встретимся осенью в Ленинграде на сборе труппы в Выборгском дворце. Ну, будь здоров, Миша Козаков. Думай о роли…»

На том мы расстались. Я был растерян.

Как это можно срочно ввестись на роль Гамлета? Кто будет вводить? Для чего и зачем? Ерунда какая-то… Я не знал, что на Урале, где проходили гастроли театра Маяковского, после XX съезда прошло собрание, осудившее культ личности Сталина, а заодно и Охлопкова. Два члена партии, Е. Козырева и Е. Самойлов, выступили на собрании с критикой системы руководства театром Н. П. Охлопковым, о чем он, естественно, узнал. Чаша терпения переполнилась: Гамлета и Катерину надо было наказать. Сонька Зайкова и я попали в случай.

По счастью, все это тогда было мне неизвестно. И непонятно. Мне был 21 год, я был молод и до неприличия верил в свои силы.

А еще я знал, про что я намерен играть Гамлета и даже как буду играть. В Гаграх я мучил всех рассказами об этом. А. Б. Мариенгоф, его жена А. Б. Никритина, Ляля Котова, завлит театра им. Станиславского, а потом — «Современника», с которыми я отдыхал, стали первыми моими жертвами. Я проверял роль на них, читая монологи и проигрывая отдельные сцены. Этот вынужденный тогда прием вошел в привычку, а впоследствии стал методом в моей дальнейшей работе в театре, кино и на эстраде.

В сентябре того же, 56-го года театр Маяковского открывал сезон гастролями в Ленинграде. Сбор труппы, на который я явился и где был представлен коллективу, происходил в фойе выборгского ДК. Охлопков тщательно подготовился к встрече со своими подопечными, которых не видел с весны. Да и они, помню, волновались порядком, и немудрено — сколько событий произошло за это время. К чему они приведут? Что за ними последует?

Сбор труппы кто-то очень остроумно окрестил «Иудиным

днем». Позабытые за отпуск взаимные обиды всплывают в памяти, актеры встречаются шумно, целуются. Экзальтированные реплики типа:

— Танечка! Как ты загорела, посвежела! Прелесть!

— А ты что-то похудела, Женя! Снималась? Хорошая роль? Рада за тебя! Но отдыхать надо, Женя. В нашем возрасте пора уже думать о себе…

— Здорово, Борис Никитич!

— Здравствуй, Александр Александрович!

— Ну что, «сам» приехал, не знаешь?

— Приехал, это же не Пермь, а Питер.

— Интересно, чем порадует.

— Порадует, за ним не залежится. Я утром его со Штейном в «Астории» видел. К чему бы это?

— Боря, ты вечером играешь?

— Нет, сегодня Евгений Валерьянович Гамлета ваяют. Так что, может, опосля сообразим, Александр Александрович?

— Именно, Боря, именно.

— Вы сегодня — могильщик?

— Ну, одно другому не помеха, Боря. Я в третьем акте. И вообще способствует.

Поцелуи, объятия, восклицания. «Иудин день», да и только!

Я скромно примкнул к семье Жени Козыревой и ее тогдашнего мужа, актера Саши Бурцева, которого узнал еще во время съемок «Убийства на улице Данте». Они знакомили меня со своими коллегами.

Я ловил на себе любопытные взгляды. Видать, уже разнесся слух о новеньком, приглашенном в театр на роль Гамлета…

Ровно в 11 появились Николай Павлович, директор театра Н. Д. Карманов и драматург А. П. Штейн. Их, разумеется, встретили аплодисментами.

Когда я виделся с Николаем Павловичем летом, то, при всем уважении к нему, не вполне чувствовал расстояние, которое между нами создавала субординация, а в его отношении ко мне было что-то покровительственное, что внушало мне веру в благополучный исход той умопомрачительной авантюры, на которую я пошел. Здесь же, в выборгском ДК, сидя в задних рядах фойе, я наблюдал, как Л. Н. Свердлин, А. А. Ханов, Е. В. Самойлов, Б. Н. Толмазов и другие народные явно неспокойны пред его светлыми очами.

Охлопков во вступительном слове нашел место, чтобы упомянуть каждого, обратиться к кому-нибудь из них с шутливым замечанием или вопросом; остальные реагировали по обстоятельствам, в зависимости от шутки или ответа

осчастливленного, примеченного Николаем Павловичем. Я ловил себя на том, что тоже хочу перехватить его взгляд, обратить на себя внимание. Все во мне кричало: «Вот он я! Ну, глянь в мою сторону! Ну, приласкай меня взглядом!» Напрасно. Мне стало стыдно за себя, и я, уж после этого стараясь держать себя в руках, пытался вслушаться в то, что он говорит, и разобраться в ситуации.

А новостей было много. Николай Павлович говорил о том, что сезон будет ответственный, но очень, очень интересный. Он говорил о прошедшем XX съезде партии как о событии выдающемся. Все замерли: помнили злополучное собрание в Перми, но Охлопков о нем, конечно, ни слова. Зачем? Знают кошки, чье мясо съели. Говорил, что это грандиозное событие накладывает обязательства на театр в целом, на каждого в отдельности, обязывает трудиться ответственно, творчески, граждански смело. Что оно развязывает руки самому дерзкому эксперименту, чуждому театральной рутине и штампам устаревающего (подчеркнуто) актерского искусства! «Дело надо делать, господа, а не разговоры разговаривать!» (Намек?) В фойе затаились. Сейчас врежет. Но нет, опять пронесло, слава Богу.

И он, Охлопков, многое продумал за это время и считает: все, что произошло, пойдет на благо процветания нашего театра, который не случайно назывался когда-то театром Революции, а теперь также не случайно носит имя поэта-реформатора Владимира Маяковского. И как бы предчувствуя, что XX съезд должен был произойти, театр, чем он вправе гордиться, еще два года назад поставил «Персональное дело» присутствующего здесь А. П. Штейна, пьесу смелую, острую. А как примеры в области поиска новых форм Охлопков называл «Грозу», «Гамлета» и привел фразу из идущего в театре «Клопа»: «Театр — не отображающее зеркало, а увеличивающее стекло!» Так что еще смелей, еще острей, как учит нас партия и ее первый секретарь Н. С. Хрущев, столь своевременно и принципиально, с подлинно партийных, ленинских позиций разоблачивший культ личности Сталина…

Слушали. Слушал и Лев Наумович Свердлин, всего несколько лет назад игравший на сцене театра Маяковского Величайшего из Великих в постановке Охлопкова. Вспоминал ли он и другие участники спектакля знаменитую десятиминутную паузу, о которой писалось в газетах: Сталин — Свердлин «думал» наедине с самим собой, спокойно, медленно, но с огромным внутренним напряжением мерил кабинет шагами, минуты три набивал, раскуривал и дымил трубкой, присаживался, вставал, снова вышагивал, подходил к столу, что-то записывал и снова

вышагивал по кабинету в мягких сапогах. А в зале стояла благоговейная тишина. Попробуй закашлять, сморкнись или скрипни стулом.

Потом мне рассказывали, как перед гастролями за границу в Болгарию, куда повезли этот спектакль, Л. Н. Свердлин всерьез ставил вопрос об охране, которая должна сопровождать его, исполнителя роли И. В. Сталина. А мало ли что? Все-таки хоть и Болгария, но заграница… Анекдот? Не думаю. Уж очень похоже на правду.

(В середине 60-х, после убийства Кеннеди, МХАТ собирался в США и вез «Кремлевские куранты» с Б. А. Смирновым в роли В. И. Ленина. Борис Александрович, правда, не требовал охраны, но абсолютно всерьез внимал версии о возможном покушении на него. Актер Владлен Давыдов нарисовал ему живописную картину того, как в случае кончины такого рода (что, конечно, маловероятно, Боже упаси!) свинцовый гроб с телом Бориса Александровича будет доставлен в Москву и прах его после сожжения заключат в Кремлевскую стену с подобающими почестями, как и полагается исполнителю роли Ленина, погибшему от пули врагов. Наивный Смирнов со слезами на глазах выслушал изобилующий мельчайшими подробностями рассказ Владлена и, потупившись, сказал: «А все-таки, Владик, пожить-то еще хочется…»)

После тронной речи Николая Павловича (в театре Охлопкова за глаза называли, как и его порфироносного тезку, Николаем Палкиным) коряво говорил ничего не значивший при нем директор Н. Д. Карманов — о производственных насущных делах: сколько перевыполняли, сколько предстоит выполнить, о финансовом плане, о параллелях в Ленинграде, о дисциплине. Поздравил с началом сезона и представил новеньких — Соню Зайкову и меня. Встали. Сдержанные аплодисменты — дань вежливости. Затем опять взял слово Охлопков; он предложил небольшой перерыв, после которого расскажет о конкретных творческих планах: «Как вы уже догадались, товарищи, А. П. Штейн присутствует здесь не зря. А пока перекур, но ненадолго, дел много».

Актеры, заинтригованные предстоящими сообщениями, через пять минут были на местах.

Охлопков, в перерыве окруженный актерами и актрисами, имеющими право или смелость подойти к нему, шутит, острит — само обаяние.

— Ну, теперь о планах. Мы приступаем с завтрашнего дня к возобновлению погодинских «Аристократов». В театре есть и ветераны спектакля реалистического театра — это Петя Аржанов

— Костя-Капитан, Сережа Князев — Лимон и Сережа Прусаков — Берет. Они все помнят… Помните, ребятушки?

— Помним, Николай Павлович! Как будто это вчера было! — радостно отвечают немолодые ребятушки — Петя и два Сережи, которым всем вместе лет сто пятьдесят, по крайней мере.

— Ну, вот и хорошо, что помните. Стало быть, Сережа (это Прусакову), ты будешь моим помощником по возобновлению. Ну, а чего не вспомнишь, Петр Михайлович и Князев Сережа напомнят… Распределение ролей. Ну, ветераны играют свои роли. Петя Аржанов — Костю-Капитана… Ах, товарищи, какой Петя до войны имел успех у женщин в Косте-Капитане! Особенно у балерин почему-то. Балерины из Большого бегали на твой каждый спектакль. Помнишь, Петя?

Пятидесятилетний, чуть оплывший П. М. Аржанов смущенно улыбается под обращенными к нему взглядами труппы. Неужели скромный, милый, играющий теперь второго могильщика в «Гамлете» Петр Михайлович имел успех у балерин?

— Ну двинемся дальше: Сонька — Татьяна Карпова и Женя Козырева. Таня, Женя! Это для вас не возобновление, а новая чудесная роль. Поздравляю! Чекисты: Большой начальник — Ханов, начальник 2-й — Самойлов. А это, товарищи, очень, очень ответственные роли. Это те истинные чекисты с чистыми руками, которых вы должны сегодня сыграть. Эти люди занимаются перековкой блатных и вредителей в настоящих советских людей, нужных обществу. Как распределены другие роли, вам зачитает Морской.

Зав. труппой — «Дядя Сережа Морской — по голове доской» зачитывает составы, и я, одиннадцатый претендент на роль датского принца, получаю одного из «цани», безмолвных слуг сцены в погодинских «Аристократах». Действительно, «по голове доской».

— Этот спектакль-карнавал, — продолжает Николай Павлович, — мы должны выпустить сразу по приезде в Москву. Далее. В планах театра пьеса Погодина «Сонет Петрарки», молодежный спектакль «Спрятанный кабальеро». И конечно, в планах театра классика — «Отелло» для Свердлина и «Король Лир» для Ханова. Думаю о Софокле, Еврипиде, Эсхиле… А сейчас Штейн прочтет труппе свою новую пьесу «Гостиница, "Астория"». Видите, как симпатично: мы слушаем пьесу в Ленинграде, городе-герое, перенесшем блокаду. Мне Александр Петрович ее уже читал, пьеса отличная, роли замечательные. А главное, что проблема очень, очень (выпятив губы) современная. Прошу внимания. Александр Петрович, пожалуйста!

Штейн, поблагодарив Николая Павловича, приступает к

читке:

— «Гостиница "Астория"»… в трех действиях. Действующие лица…»

Актеры насторожились и по списку персонажей, по имени, профессии и указанному возрасту — 45 лет, лет сорока, 18 лет, неопределенного возраста — пытаются прикинуть роли на себя. А читка идет своим чередом. Пьеса нравится слушающим. Нравится и мне. В пьесе затронуты проблемы 37-го года. Главный герой — летчик Коновалов, воевавший в Испании, сидел как враг народа. За это время его жена вышла замуж за другого, кажется, бывшего приятеля Коновалова. И вот перед самой войной Коновалова выпускают, но боевого самолета поначалу не доверяют. Это его мучает, как и судьба сына, очкарика Илюши, который идет в ополчение и гибнет.

Действие происходит в номере гостиницы «Астория» в осажденном Ленинграде. Стержень его — судьба Коновалова, главная проблема — проблема доверия. Коновалов партии верит. Поверит ли партия ему? Дадут боевой самолет или не дадут? Плюс ко всему личная его жизнь. Встреча с женой, которая отреклась от него и вышла замуж за интеллигента профессора, который потом окажется дезертиром. Жена будет умолять Коновалова о прощении. Но партии Коновалов простит, жене — никогда. «Но пасаран». Есть там и побочная линия разведчицы Линды и сопровождающих ее в немецкий тыл двух безмолвных эстонцев.

Сюжет не новенький и часто повторяющийся в советских пьесах. Началось с Любки-артистки из «Молодой гвардии», которая, как известно, подпольщица. Теперь Линда — эстонка-разведчица. Потом у Салынского «Нила-овчарка» в пьесе «Барабанщица», тоже разведчица, про которую все думают нехорошо.

И их вариант у Арбузова в «Иркутской истории», уже в мирное время — «Валька-дешевка», а впоследствии герой труда и до слез положительный образ. Двадцать лет назад, когда я слушал пьесу в чтении Штейна, я был далек от подобных рассуждений. Всем, и мне в том числе, «Гостиница, "Астория"» нравилась, я тоже прикидывал на себя роль очкарика Илюши 18-ти лет, но, увы, получил лишь маленький эпизод лейтенанта, вчерашнего студента, который перед финалом приходит арестовывать своего профессора, того, чьей женой была героиня, пока ее первый муж Коновалов отбывал срок в сталинском ГУЛаге. Правда, слова «ГУЛаг» в пьесе Штейна не было, да и фамилия Сталина не упоминалась.

Но не будем слишком строги к автору. По тем временам для

залитованной пьесы, разрешенной к постановке, само употребление понятия «враг народа» применительно к положительному герою Коновалову было событием. Советская драматургия держалась на одном «Крон-Штейне», по меткому выражению тех лет, и этот «Крон-Штейн» обладал надежным запасом прочности. «Два шага налево, два шага направо и немножечко назад», как пелось в одесской песенке. «Два шага налево» — это летчик Коновалов, участник Интербригад, а впоследствии «враг народа». «Два шага направо» — все тот же профессор, интеллигент, сделанный Штейном подлецом и трусом. «И немножечко назад» — это общая позиция пьесы: «Так надо!» Был там один персонаж, тоже летчик, написанный драматургом как типичный выразитель сталинской догмы. На все вопросы, которые могли тревожить, у него один ответ: «Так надо!» Почему «так надо», зачем «так надо», наконец, кому «так надо»? Неважно, «так надо». Автор пьесы как бы иронизирует над этой позицией, но в конце он и устами самого Коновалова яростно ее провозглашает: «Так надо!»

В книге-повести «О том, как возникают сюжеты» А. П. Штейн пишет, что «стремился написать пьесу о сентябре сорок первого года, и о тридцать седьмом годе, и об Испании, и о людях, которых считал мертвыми и которые вернулись из мертвых, пьесу об испытании человека на веру и на характер. Об идейной убежденности нашего поколения, если хотите. Написать о поколении, которое не верит ни в Бога, ни в черта — только в революцию».

И написал. Театр ее восторженно принял, Охлопков ее поставил, а я в ней играл.

Премьера «Гостиницы, "Астория"» была 27 декабря того же, 56-года и прошла с большим успехом у зрителей. Правда, мнения знатоков были диаметрально противоположными: одни сравнивали Охлопкова с Мейерхольдом, другие плевались, третьи смеялись, а многие плакали на спектакле.

С успехом сыграли и возобновленный спектакль-карнавал из лагерной жизни блатных и жуликов, именуемых Погодиным «аристократами». Ханов и Самойлов воспели чекистов с ромбами в малиновых петлицах, в отгуталиненных сапогах мягкого хрома. Кости-Капитаны в двух составах со слезами на глазах произносили в финале речь о «скрипке души», на которой сыграли «рапсодию» своими чистыми руками граждане-начальники. Позади стремительные репетиции в четыре руки, когда Прусаков, Князев, Аржанов и сам Н. П. Охлопков вспомнили и восстановили пургу из конфетти, которую устраивали мы, слуги сцены, одетые в синие комбинезоны с

карнавальными масками на лицах (слава Богу, публике лиц не видно!). Восстановлено, к общей радости, и «море», через которое плывут Берет и Лимон, убегающие из зоны: темно-синее полотнище с прорезями для головы и рук; мы, цани, взявшись за углы полотнища, играли в игру «море волнуется», и лежащие под ним на сценической площадке зэки высовывались на полтуловища в разные дырки, изображая плывущих и крича погодинский диалог. В «воде» перековавшийся симпатяга Берет ножом приканчивал неисправимого Лимона, а не сделай он этого, что было бы автору и постановщику делать с неразрезанным Лимоном в сладком напитке элегического финала, когда и песни бывших уголовников «Грязной тачкой рук не пачкай» и «Солнце всходит и заходит, а в тюрьме моей темно», которые они пели в начале представления, сменялись звуком Костиной скрипки, и солнце новой жизни вставало для строителей Беломорско-Балтийского канала…

В общем, сезон в Москве начался успешно. Спектакль-карнавал «Аристократы» делал битковые сборы. Приближался период сценических репетиций, казалось бы, уж такой психологической, камерной пьесы Штейна, явно написанной под влиянием входившего в моду Хемингуэя (надо вспомнить, что 56-й год — это расцвет советского неореализма в литературе, кино и театре: Тендряков, Бакланов, Хуциев, Швейцер, Чухрай, Розов, Володин…). Но Охлопков рассудил иначе.

Однажды после репетиции «Гамлета» с Кашкиным я шел по пустому зданию театра. Вечерняя репетиция с глазу на глаз с Алексеем Васильевичем закончилась поздно. Кашкин репетировал со мной педантично, усердно, дотошно. В театре к нему относились скептически, говорили о нем всегда с иронией. Он не был режиссером в серьезном смысле этого слова: не мог бы придумать трактовки спектакля или роли и, конечно, не мог бы поставить спектакль. Когда он «показывал» тот или иной кусок роли Гамлета, это выглядело смешновато и очень старомодно. Любимое его слово при замечаниях было «крупно… крупность… крупней». Но при всем при том он проделал со мной огромную и нужную работу, не жалея на меня сил и времени, так что если, попав к нему в работу в сентябре, я сыграл Гамлета в конце ноября, то это произошло во многом благодаря стараниям милейшего Алексея Васильевича.

Алеша Кашкин, как его за глаза называли в театре, был человеком неопределенных лет со стройной не по годам фигурой; крашенные в темный цвет седые волосы, которые предательски серебрились на висках и у корней; правильные черты лица.

Только по углам рта скапливалась пенка слюны, которую он жестом среднего и большого пальцев ликвидировал каждые пять — десять минут, — этот жест стал привычкой и возникал даже за ненадобностью. Когда актеры, любившие «показывать» других людей, изображали Алексея Васильевича, они охотно брали этот жест на вооружение. У Кашкина были две слабости: его собачка и Николай Павлович, которого Кашкин боялся и обожал, несмотря на охлопковское к нему снисходительно-пренебрежительное отношение. Не знаю, кто был старше, Охлопков или Кашкин, а может быть, они были ровесники, но Охлопков называл его Алешей и тыкал ему, тогда как Алексей Васильевич всегда обращался к Охлопкову крайне почтительно, называл Николай Палычем и, конечно, на «вы».

Впрочем, Охлопкова никто не называл в театре на «ты» и Колей. Сам он ласково или деловито говорил в работе Свердлину, Самойлову, Ханову: Лева, Женя, Саша. Людям, связанным с ним с молодости, с далеких иркутских времен, когда он еще ставил там массовые зрелища, Н. А. Гурову, В. И. Гнедочкину — Коля, Вася. А те ему — Николай Павлович, «вы».

И только В. А. Любимов, милый, толстый, обаятельный, наивный Любимов, его сверстник, позволял себе на сказанное Охлопковым из зала ему, находящемуся в это время на сцене: «Любимов! Володя! Здесь (выпятив губы) тише, тише, тише», — ответить без всякого злого умысла: «Будет сделано, Коля. Слушай, Коля, а как ты считаешь, мне в этом месте к ней лучше не подходить?»

Все участники и свидетели, присутствующие на сцене и в зале, кусали губы, чтобы не прыснуть, а некоторые с удивлением ждали, что будет. Охлопков после паузы как ни в чем не бывало:

— Нет, почему же, ты подойди к ней и тихо, тихо скажи…

— Ты думаешь, так будет лучше?

— Думаю. Я думаю, Владимир Александрович. Продолжайте и не останавливайте в следующий раз репетицию.

В ходе дальнейшего Охлопков уже называл Любимова только по имени-отчеству, что исключало наивное панибратство Владимира Александровича, пока дня через три история не повторялась.

Милый дядя Володя Любимов… И его уже нет с нами, как нет и Л. Н. Свердлина, Г. П. Кириллова, дяди Сережи Морского, как нет и самого Николая Павловича.

В. А. Любимов был очень хороший, органичный, смешной, обаятельный актер и очень трогательный человек. Великий путаник, часто оговаривающийся на сцене. Особенно смешны были оговорки в трагедии о Гамлете, где он во втором составе

играл короля Клавдия. Когда он играл, за кулисами шутили: «Сегодня трагедия «Гамлет, принц датский, и Любимов, король рязанский».

Последний акт. Финал. Король — Любимов необычайно торжественно стоит с Королевой под пурпурным балдахином. По обеим сторонам сцены Лаэрт и Гамлет с рапирами в руках. Руки согнуты в локтях, рапиры смотрят вверх… Тревожное пиццикато Чайковского, и мы ждем реплики Любимова с волнением и тревогой: произнесет или нет? Насторожились придворные. В глазах у всех смешинки. Пиццикато, и Любимов торжественно:

Если Гамлет
Наносит первый иль второй удар,
То за него Король поднимет кубок (легкая пауза),
В нем растворив жемчужину (пауза длиннее),
Ценнее той, гм, гм (большая пауза), что носили
(и дальше отчетливо и уверенно)
В датской королеве четыре короля!!![3]

С придворными истерика, мы с Лаэртом, беззвучно трясясь, расходимся за кулисы, там рабочие тоже ржут. Крик помрежа Наташи: «На сцену, на сцену! Что за хулиганство?» И мы на сцену и сразу в бой, чтобы физическим напряжением остановить смеховую истерику.

Обидчивый дядя Володя Любимов после спектакля надувался, как индюк, но хватало его не надолго.

Помню его — сияющего, счастливого, когда отмечался его 60-летний юбилей на сцене театра. В этот день он захотел сыграть большую и любимую свою роль в «Кресле № 16», комедии-водевиле Уфюмова, поставленной Б. Толмазовым. К юбилею подготовились. Вся труппа выстроилась от служебного подъезда по фойе до входа в зрительный зал, встречая дядю Володю, которого высадили из подъехавшей к самой двери служебного входа машины и под белые руки, растроганного, повели в зал. Труппа аплодировала, а дальше уже аплодисменты подхватила публика. Любимова провели через зрительный зал и торжественно усадили в большое красное кресло под № 16. Актеры умеют устроить праздник тому, кого искренне любят…

В тот вечер после репетиции с Кашкиным я брел по пустому фойе театра, и мои размышления о предстоящем вскоре дебюте в «Гамлете» были прерваны шумом голосов. Большие двери охлопковского кабинета распахнулись, и оттуда вышел Николай Павлович. За ним еле поспевали художник Кулешов, зав. постановочной частью, художник по свету, режиссер В. Ф. Дудин

и другие работники театра. Николай Павлович что-то договаривал на ходу, был возбужден и, сбежав по лестнице, ведущей из фойе бельэтажа, вошел в зрительный зал, сопровождаемый свитой. Любопытство заставило меня незаметно проскользнуть на бельэтаж: «Что им понадобилось делать ночью в театре, в пустом зале?»

А Охлопков уже командовал: «Пюпитры на сцену! Быстро, быстро!» Из оркестровой ямы были извлечены пюпитры для нот и для чего-то принесены на пустую темную сцену театральными рабочими, бог весть откуда оказавшимися так поздно в театре.

— Так, хорошо, хорошо! — потирал руки Охлопков, — Теперь ставьте их полукругом… Да не так, поверните их нотами в зал! Ага, вот теперь так! Коля, готовь к ним проводку, чтобы они горели!

— Николай Павлович, ну откуда я сейчас возьму проводку?..

— Не спорь! Что за манера спорить! Откуда-откуда, от верблюда! Это театр! Понимаете — Те-атр! Магическая сила! Ну ладно, пускай не все горят, а штук пять. Надо понять принцип…

Пока Коля с помощником налаживали проводку, Охлопков сам выскочил на сцену и установил пюпитры с нужными интервалами. Я понял, что готовится сюрприз для завтрашней репетиции камерной пьесы Штейна. Лампочки на пюпитрах наконец загорелись.

— Коля, Коля, милый, теперь иди в осветительную будку и по моей команде сначала свет в зал, на сцене темно, а потом постепенно убирай свет из зала и зажигай пюпитры… Илья Михайлович! (Это он — заведующему музыкальной частью, композитору и дирижеру Мееровичу.) В это время пойдет музыка. Ты с оркестром до начала действия уже на сцене!

— На сцене, Николай Павлович?

— На сцене, на сцене!.. Ну, Коля, давай свет в зал! Теперь убирай, убирай… и уже пюпитры… Не резко, не резко! Сначала на полпроцента… Хорошо, хорошо, а свет из зала убирай, пюпитры ярче, до конца, а свет из зала ушел, ушел совсем! Так, так, хорошо… Замечательно! Это все будет замечательно!

Когда участники спектакля явились наутро для первой сценической репетиции пьесы Штейна, их ожидало много новостей. На сцене — круглый помост, похожий на лобное место. За помостом натянут рабочий задник. Вокруг помоста стулья и пюпитры для оркестра, а через зал от лобного места выложен настил прямо по спинкам кресел… «Дорога цветов — так это называется в японском театре», — объяснил Охлопков.

Перед этой же репетицией актеры, сидевшие в зале и удивленно смотревшие на эту сложную конструкцию, узнали от

Николая Павловича, что вся та работа, которую с ними в репетиционном зале провел В. Ф. Дудин, была «очень важна, полезна, необходима, так как она явится психологической основой для следующего этапа сценического воплощения спектакля, который будет называться спектакль-концерт!».

— На лобном месте, которое станет гостиничным номером, будут установлены детали реквизита и мебель — торшер, диван и в центре рояль… Света Барусевич! Ты ведь на рояле играешь?

— Когда-то училась, Николай Павлович. Подзабыла…

— Нужно вспомнить. Обязательно. Когда твоя героиня сядет за рояль и начнет играть, тебя подхватит оркестр, и зазвучит фортепьянный концерт… А начало спектакля — на звуке метронома — тик-так, тик-так… Его надо записать на пленку и давать тихо, тихо, а потом форте. Метроном создаст ощущение тревоги и напряжения, в котором все живут. Звук его исходит как бы из радио-тарелки и оттуда же объявления о воздушной тревоге… Это — контрапункт спектакля… А на заднике огромная карта Ленинграда! Большая старинная гравюра. На ней разольем огромные пятна крови, когда кто-то из героев погибнет. Убьют Илюшу — удар в оркестр и огромное кровавое пятно по участку карты, или когда Линда погибнет в тылу у немцев…

— А для чего дорога цветов, Николай Павлович?

— Это гостиничный коридор…

— А оркестр не будет отвлекать зрителей? Они же на него будут смотреть. Это не помешает играть, Николай Павлович?

— Борис Никитич, здесь дамы, а то бы я сказал: помните, что плохому танцору мешает? Ну, а теперь по местам. Пресс-конференция закончена… Вы роли, надеюсь, знаете?

— Более или менее, Николай Павлович.

— Пора знать, премьера на носу! В декабре сдача…

— А успеем, Николай Павлович?

— Должны успеть. Ну хватит! Место! Место!

Еще вчера актеры Г. П. Кириллов, Б. Н. Толмазов, А. А. Ханов на репетиции Дудина небрежно перекидывались репликами текста, который держали в руках, глядя на него сквозь очки, бормотали его, подшучивали друг над другом, важничали. А сегодня после команды Охлопкова «По местам! Начали!» как ни в чем не бывало вышли на лобное место и стали репетировать на всю катушку, беспрекословно выполняя мизансцены, которые тут же импровизировал Охлопков.

А на импровизации Охлопков был мастер! Настал его час! Все этому способствовало, все компоненты были в порядке: необычная, им придуманная выгородка, свет, оркестр на сцене, музыка Листа из «Тассо». На репетицию вызваны все актеры, оба

состава, в боевой готовности все цеха, пришедшие в голову фантазии беспрекословно реализуются. В зале по крайней мере половина труппы и много посторонних, пришедших посмотреть репетицию Охлопкова. Словом, почти как у Мейерхольда, публичная репетиция, только что билеты на нее, как было там, не продавались.

Охлопков сидит поначалу в зале за режиссерским столиком, перед ним стакан чая и микрофон, по которому он дает распоряжения и делает замечания актерам тихим-тихим хрипловатым голосом, с интонациями, только ему присущими, которые запоминаются почти всеми, кто его знал, на всю оставшуюся жизнь. Он поначалу берет на себя труд просмотреть сцену, как бы коряво она ни игралась растерянными артистами, а те болтаются по помосту как «цветы в проруби», еще не зная ни мизансцен, ни режиссерских задач, но сами остановиться не смеют и прут по тексту до конца сцены. Потом длинная пауза. Тишина. И Охлопков тихо, почти шепотом, толстыми губами в микрофон:

— Григорий Палыч, Боря, все это хорошо, очень хорошо; Владимир Федорович молодец…

— Стараюсь, Николай Павлович, — скромно говорит сидящий рядом с Охлопковым Дудин, но не знает, что за этим последует.

— Хорошо-то хорошо, но не выразительно, — продолжает уже громче, но не по микрофону Охлопков.

Он медленно поднимается и так же медленно идет на сцену, продолжая что-то обдумывать. Все взгляды обращены к нему. Начинается то, из-за чего в зале и собрались любопытные: охлопковский показ. Он возникает не сразу. Сначала Охлопков что-то говорит игравшим, — из зала этого не слышно, но понятно по их лицам и жестам, что он успокаивает, чтобы собрать их внимание. Потом еще помолчав, ходит по сцене, говорит спокойным голосом осветителям в ложах, чтобы поправили свет. Еще пауза, вводит себя «в круг», подманивает самочувствие — и обращается к Толмазову, играющему журналиста Трояна:

— Боря, Троян в этой сцене беспрерывно острит, иронизирует, потому что сам очень неспокоен. Он понимает, что немцы вот-вот могут занять город. Поэтому реплика: «Барышня, дайте город! Город занят? Уже? Спасибо. Вот, город уже занят…» — должна звучать так… Смотри, смотри…

И сразу помолодев, быстро подходит к телефону, нервно снимает трубку, галантно, как умеет только Охлопков, бархатным голосом: «Барышня, будьте любезны город. Город занят?» — бравируя поворачиваясь к Кириллову, подмигивает. В трубку галантно: «Спасибо» (как по-французски «мерси», как по-

английски «сенкью»),

И то ли Кириллову, то ли себе, то ли залу с ужимкой: «Видите, город уже занят». В зале смех… Потом Кириллову (его он почему-то называя на «вы»): «Григорий Павлович, а вы сидите, так спокойно, спокойно, а потом резко», — и сам истерически: «Прекратите эту браваду!!!»

В зале тишина, мертвая.

Охлопков с улыбкой, как будто это ему раз плюнуть: «Понятно? Ну и хорошо, что понятно…» — спускается в зал к своему столику. Практиканты ГИТИСа, театроведы что-то заносят в свои блокноты.

А иногда, не дождавшись и первых двух реплик, сразу с места, с криком:

— Здесь не так! Это все ерунда! — уже в два прыжка на сцене.

— Николай Павлович, но у автора именно так…

— У автора, у автора, предоставьте мне знать, как у автора! Илья Михайлович! Дайте здесь музыку. (Оркестрантам.) Товарищи, товарищи, соберитесь быстро! Илья Михайлович! Ну же!

— Одну секунду, Николай Павлович. Товарищи, от третьей цифры! И!

А Охлопков уже показывает Ханову и его экипажу, как они должны идти по дороге цветов. И идет сам, печатая шаг, седая голова гордо поднята, глаза горят. В зале, конечно, аплодисменты.

Играл за всех. Всегда. Не всегда по существу, но всегда эффектно. После его показов играть сразу было трудно, даже стыдно: выглядело жалким эпигонством, казалось воровством, но следовало подчиняться. Если авторский текст и ситуация сопротивлялись его решениям, подминал и текст, и ситуацию. Вставлял свои реплики, а то и стихи. Прекрасно прочел за Коновалова, выйдя на помост, строчку: «Красуйся, град Петров, и стой неколебимо, как Россия!» — из «Медного всадника». Стихов в пьесе Штейна, разумеется, не было.

Когда Илюша Барков и Светлана Барусевич, игравшая его невесту, шествовали по «дороге цветов», Охлопков играт за Баркова. Обняв зардевшуюся от смущения Барусевич, шел с ней от помоста по дороге через зал (последний уход перед гибелью) под музыку Листа, импровизируя стихами молодого Пушкина:

О жизни час! Лети, не жаль тебя,
Исчезни в тьме, пустое привиденье,
Мне дорого любви моей мученье —
Пускай умру, но пусть умру любя!

Танцевал странный танец за Линду — Карпову; накинув на голову серый платок, с криком: «Вася! Васенька!» — выбегал со слезами на глазах за жену Коновалова — Козыреву…

Когда дошла очередь до моей сцены, я ждал, что он научит, как произносить длинный, напыщенный монолог моего лейтенанта, который обращен к профессору — Кириллову перед тем, как должен его арестовать. Не показал. А строго из зала по микрофону сказал:

— Стой на одном месте, не двигаясь, не махай руками и быстро без пауз говори, а потом командуй и уводи.

И все. На сцену не, вышел. Понимал, что из этого монолога ничего не выжмешь, навара не будет. Зато по многу раз показывал встречу бывших интербригадовцев Трояна и Коновалова.

В номер гостиницы «Астория» по той же дороге цветов входит Ханов, и Троян видит друга, каким-то чудом выпущенного из тюрьмы. Во время этого замечательного показа Охлопков придумывал лучшее место спектакля:

— Боря, Боречка, не торопись с текстом. Саша, замри! Замрите оба. И шепотом, шепотом песню, которую пели в Испании.

Выскочил сам на сцену и показал, как ее надо петь, импровизируя слова «Бандьера росса… Бандьера росса…». И поднял вверх сжатый кулак:

— Салют, камарадо! И ты, Саша, тоже подними кулак и шепотом, как заговорщик, подхвати песню. А потом, Боря, бросайся ему на грудь… Да не так! Не так! Не сбегай по ступенькам обниматься, как институтка… а бросайся! Я же сказал, бросайся! Прыгай оттуда на грудь… Не можешь! Эх ты!

— Николай Павлович, Ханов не выдержит, упадет в зал с дороги…

— Выдержит. Видишь, какой он здоровый? Не выдержит… не выдержит… Я выдержу!

И к ужасу жены, Е. И. Зотовой, сидящей в зале, оказался опять на сцене уже вместо Ханова и, обращаясь к Толмазову:

— Ну же, прыгай, не бойся… Стой! Сначала песню… Подожди, давай сыграем встречу…

Играют, шепотом поют песню, подняв кулаки. Охлопков уже в образе и выдерживает повисшего на нем не легкого Толмазова.

Аплодисменты смотрящих. Е. И. Зотова облегченно вздыхает. Эта сцена стала лучшей в спектакле и неизменно заканчивалась аплодисментами зала.

Л. Н. Свердлин, с которым мы часто беседовали потом, встречаясь то в «Гамлете», где он играл Полония, то путешествуя по Барнаульской области в бригаде театра Маяковского по обслуживанию колхозов целинных земель, рассказывал мне о показах Мейерхольда при полном зрительном зале, куда даже продавали билеты. Лев Наумович говорил, что после Мастера было просто невозможно играть, да еще при зале, где сидели не только профессионалы. А что делать? Показ — это был метод Мейерхольда, который стал методом служившего у него когда-то Охлопкова. Тот, уйдя от Мейерхольда, никогда больше не играл в театре, боялся рампы, но много и успешно снимался в кино — еще в немых фильмах. У Эйзенштейна, у Ромма, у Столпера…

В кино он играл мягко, органично, обаятельно и, насколько позволял материал, правдиво. Однажды молодой Олег Ефремов, сидя с ним за рюмкой водки на даче у Штейна, сказал:

— Николай Павлович, мне кажется, что актер Охлопков, которого мы все знаем и любим по фильмам, не смог бы играть у Охлопкова режиссера!

Охлопков почувствовал скрытый намек «неореалиста» Ефремова и, улыбнувшись, ответил:

— В таком случае Охлопков-режиссер уволил бы бездарного Охлопкова-актера… и тот был бы вынужден пойти к Олегу Ефремову.

По правде говоря, мне тоже тогда казалось, что Ефремов прав. Показать кусок — это одно, но сыграть целую роль, вписаться в охлопковский рисунок — куда трудней! Я это почувствовал на своей шкуре, когда начались наконец сценические репетиции «Гамлета»…

В Ленинграде, в шикарном номере «Астории», когда он «вручал» меня Кашкину, Охлопков сказал, что мы вольны менять мизансцены и внешний рисунок роли. Он инструктировал Кашкина, в каком направлении должно меня вести. Много говорил о правде, органике, о том, что он видит во мне мхатовца, который должен играть эту роль глубоко, современно, от себя, без лжеромантических интонаций, но одновременно взрывчато, темпераментно, резко, трагически и с юмором, обязательно с юмором и сарказмом.

Все им сказанное совпадало с тем, что и мне казалось нужным для роли применительно к моему мироощущению того времени, когда на мое поколение обрушилась информация о недавнем прошлом. «Порвалась связь времен…», «век расшатался… и скверней всего, что я рожден восстановить его», «Такой король! Сравнить обоих братьев, Феб и Сатир».

Ассоциации, параллели, Ленин — Сталин, «пионер, за дело Ленина — Сталина будь готов!» — «Всегда готов!»… «Улыбчивый злодей, злодей проклятый, мои таблички… надо записать, что можно жить с улыбкой и с улыбкой быть подлецом, по крайней мере в Дании».

…Все, все всплывает в памяти: довоенное время, когда, маленький, просишь у родителей купить гармошку, они отказывают избалованному ребенку, — и тогда ты, пятилетний, і Мая на улице становишься на колени перед огромным панно, где изображен Он. Панно висит на фасаде дома, стоящего рядом с нашим на канале Грибоедова, где живут писатели, и ты, маленький, говоришь: «Дорогой дедушка Сталин! Пришли мне гармошку». Эту трогательную сцену видят вышедшие на улицу в первомайский праздничный день писатели, соседи и товарищи родителей, и гармошка мальчику, разумеется, покупается… Потом война. Мне шесть, семь, восемь, девять лет. «Артиллеристы, Сталин дал приказ!..» И мой брат Владимир, артиллерист, погибает в 45-м году под Штеттином двадцати одного года от роду…

По радио Левитан: «Ознаменовать 45-ю артиллерийскими залпами…» — и в конце «генералиссимус Сталин…».

И даже майор-летчик Василий Сталин, упоминаемый по радио в приказах Верховного, — это тоже Сталин…

А потом победа! И кадры кинохроники: Сталин на мавзолее, а ему под ноги знамена, знамена со свастикой!

И всюду всегда он: в газетах, на праздничных транспарантах, в песнях — «О Сталине мудром, родном и любимом, прекрасную песню слагает народ…» и в стихах — «Спасибо Вам, родной товарищ Сталин, за то, что Вы живете на земле…».

И в кино: Сталин — Геловани, Сталин — Дикий, и в театре: Сталин — Лебедев, Сталин — Квачадзе, Сталин — Янцат, Сталин — Свердлин. И ты сам читаешь во Дворце пионеров вместе с Сережей Юрским стихи о самом-самом в композиции, ему, родному, посвященной, а в этой композиции и его, Сталина — поэта, стихи:

И тот, кто пал, как прах, на землю,
Кто был когда-то угнетен,
Тот станет выше гор великих,
Надеждой яркой окрылен…

Ты читаешь, гордый четырнадцатилетний мальчик, счастливый тем, что тебе, тебе доверили… и зал Дворца пионеров

— белые рубашки, красные галстуки — хлопает, хлопает тебе, читавшему Его стихи!

А твоя мать в тюрьме повторно: первый раз вместе со слепой бабушкой взяли в 37-м году. И сейчас, в 48—49-м, в Ленинграде, в твоем доме, в твоем коридоре по ночам стук дверей и плач: кого-то из писателей увели. Потом в школе шепот за спиной сына: «Вот Венцель — сын врага народа…»

И дело врачей… Но ты ни на секунду не сомневаешься, значит: «Так надо!» Ты всосал это с молоком матери, тебе это внушили, ты веришь Ему, Он Надчеловек, Он почти Бог!

Как Бог, он в фильме «Падение Берлина» — в белоснежном кителе, сопровождаемый пением хора осчастливленных им народов, — улетал или спускался с неба на стальной птице.

И вдруг! Как это могло случиться?! Он заболел и умирает. С криком вбегает в комнату, которую мы снимали в Москве, моя мать. Вернувшись после второй отсидки, чудом выпущенная, она все еще верит в Него. Она будит нас с отцом: «Сталин! Сталин!» «Что с тобой, Зоечка?» — пугается отец. Она с плачем: «Сталин, Сталин заболел… умирает…» И бюллетени по радио о его здоровье, хотя он уже мертв. Окончательно и бесповоротно. Но голосом Левитана: «Состояние критическое…» И отменены занятия в школе-студии МХАТ, и все слушают радио со страхом и тревогой. В церквах Москвы молебны. В Елоховской тьма народу… Там я слушаю молебен и молюсь сам. Не верится, что он может умереть. В голову лезут дурацкие мысли и отголоски детских лет: «А ходил ли он в уборную?..» Тьфу, какая глупость, прости Господи… Молебен…

Но Бог, слава Ему, не помог…

И вот уже не Москва, а Ходынка. Похороны. Умер один, а за собой потащил в эти дни сотни. Горы трупов, сложенных штабелями во дворе института им. Склифосовского. А мы, студенты школы-студии, находящейся в проезде Художественного театра, в трехстах метрах от Колонного, где лежит он, проникаем в стройную молчаливую очередь идущих в Колонный зал по одному, через коридор голубых фуражек и зеленых френчей эмгэбистов.

Траурная музыка, красный бархат, белый мрамор колонн и черный цвет. Заплаканные лица, венки. Вижу Фадеева, Луконина, которые ведут траурный репортаж из зала смерти. Входим в зал. Звуки Шопена. Почетный караул: Маленков, Молотов, Каганович, Ворошилов. И там в вышине, в гробу — Сам. Первый раз в жизни вижу его не в хронике, не на портретах, не в кино и в театре, а своими глазами, пусть не живого. Но вижу. Пытаюсь запомнить родные малоизменившиеся черты лица, короткие руки с

маленькими мизинцами, вытянутые по швам в обшлагах мундира генералиссимуса…

Заплаканный, бреду домой на улицу Горького, где мы снимаем комнату у балетмейстера П. А. Гусева, и застаю странную картину: сидят за столом Гусев, его жена Варвара, мои родители и пьют себе коньячок. Веселенькие. После трагического рассказа подшучивают и предлагают помянуть покойничка.

А после обряда похорон, когда начались занятия, прихожу в студию и слышу реплику Саши Косолапова: «Я еще уверен, что доживу, когда его из мавзолея за усы вытащат». И с удивлением не обнаруживаю в себе возмущения. Только говорю ему: «Тише ты, дурак, услышат». И тут же припоминаю, что также не сердился на своего друга Юрку Ремпена, с которым учился в школе в Ленинграде, когда мы приходили к Юрке домой после уроков, и он снимал кепку и ловким движением бросал ее на голову бюста Сталина, который стоял на столе его дяди, и приговаривал: «Посмотри, какой он в моей кепке холесенький, и не видно, что лба у него нет». У Юрки, как и у Сашки, отец был репрессирован и расстрелян в 37-м году.

В дни похорон и траура все замерло, остановилось, театры не играли. Рядом с домом, где мы жили, находился театр им. Станиславского. На репертуарной доске у входа, против мартовских чисел 53-го года таблички: 6 — спектакля нет, 7 — спектакля нет, 8 — спектакля нет, 9 марта — «Жизнь начинается снова». На это обратила внимание моя мать, когда мы солнечным мартовским днем проходили мимо театра, и заговорщицки мне подмигнула…

IV

Гамлета на сцене театра им. Маяковского мне было суждено сыграть утром 25 ноября 1956 года.

Репетировал я с партнерами второго состава, с В. А. Любимовым — Королем, С. Л. Морским — Полонием, К. Лыловым — Лаэртом. Под наш с Зайковой ввод входили в спектакль еще один Король — К. Мукасян, Королева — З. Либерчук, жена И. М. Мееровича, ближайшего клеврета Охлопкова, и Горацио — Р. Афанасьев. По будням сцена была занята репетициями «Астории», и только по выходным дням Кашкин работал с нами, готовясь к предстоящему показу Николаю Павловичу. На сцену я выходил в уже сшитом для меня костюме: черный бархатный колет с пуфами (а-ля Скофилд), трико, как у Самойлова, туфли.

Получив разрешение Охлопкова менять мизансцены, я

уговорил Кашкина читать монолог «Быть или не быть?», сидя на суфлерской будке. Слава Богу, никаких игр за решеткой и выпадающего из рук кинжала.

В сцене с Офелией Охлопковым была разработана целая партитура игры с белым газовым шарфом. Гамлет брал из ее рук легкий, как пух, шарф, держал, баюкая на вытянутых руках, подбрасывал его, любовался им. Затем этот шарф-символ работал в сцене похорон Офелии. Гамлет доставал его из могилы и, подняв над головой, говорил знаменитое: «Я так ее любил, как сорок тысяч братьев любить не могут!» Мы с Кашкиным не решились отменить шарф совсем — это было уже вне нашей компетенции, — но играл я с ним в обоих случаях кратко и старался не акцентировать внимание на этой режиссерской находке.

Я решил в принципе, насколько это было возможно, не вписываться в декорации Рындина, а работать как бы в полемике с ними. Отыгрывать от противного пышное, помпезное оформление, которое давит на человека, раздражает его. Разумеется, играл я без парика, в современной стрижке. Искал, где это было возможно, резкие, хулиганские ходы.

В сцене перед «Мышеловкой», перед приходом Короля с Гертрудой, я говорил с Горацио: «Они идут, мне надо быть безумным», и затем ложился на пол, задрав ноги, как это мог бы сделать шут Йорик. Король в присутствии придворных натыкался на непристойную позу и, отыграв «оценку», обращался с вопросом:

— Как поживает принц наш, Гамлет?

— Вашими молитвами: питаюсь воздухом, пичкаюсь обещаниями. Так не откармливают и каплунов.

— Эти слова не мои.

— Да и не мои больше, — говорил я, «раздувал» сказанное по ветру, опять же, как это мог сделать Йорик, болтал головой, чтобы зазвенели несуществующие бубенчики на шутовском колпаке.

Что-то нашлось в процессе репетиций с Кашкиным за два с половиной месяца, которые мне выпали для работы над ролью, что-то рождалось потом за три сезона, когда я играл эту самую замечательную роль из всех существующих на свете. И теперь, спустя столько лет, мне еще снятся актерские сны: я играю Гамлета по ночам в сюрреалистической трансформации, которая каждый раз — иная… Я думаю, я уверен, больше того, я знаю, что каждый актер, соприкасавшийся с этой ролью, будет ее проигрывать во сне и наяву до конца дней своих, даже если другие роли принесут ему большую славу. В ней квинтэссенция

мыслей о сути человеческого Бытия. «И в гибели воробья есть особый промысел: если не теперь, то, значит, потом, если не потом, то, значит, теперь, если не теперь, то все равно когда-нибудь… Раз ни один человек не знает, с чем он расстается — не все ли равно расстаться рано? Пусть будет!» А если так, стоит ли тосковать и впадать в греховное уныние по всевозможным поводам? «Природа любой тоски человека — тоска по физическому бессмертию», — сказал древний философ. Вот Гамлет и называет человека «квинтэссенцией праха», печально-иронически задумывается о великих мира сего: быть может, Александр Македонский после смерти станет затычкой в винной бочке, а Цезарю суждено стать замазкою в щели.

Он тоскует о бессмертии, ненавидя жизнь, но Предвечный запрещает ему мысли о самоубийстве. А потом: «Какие сны приснятся в смертном сне, когда мы сбросим тленные оковы? Вот, что смущает нас, вот причина того, что бедствия так недолговечны…»

Не знаю, какие сны приснятся в смертном сне, но в моих земных мне суждено видеть сны о Гамлете. Долго ли? Бог ведает. «Если не теперь, то, значит, потом, если не потом, то, значит, теперь. Если не теперь, то все равно когда-нибудь…»

Однажды во время репетиций «Гамлета» на сцене — в театре был выходной, значит, сцена была в нашем распоряжении — раздался голос:

— Алексей Васильевич, ты знаешь, что сделай: заставь его репетировать в валенках!

Мы с Зайковой остановились как вкопанные, обернулись и увидели в бельэтаже фигуру Охлопкова. Обернулся и Кашкин.

Мы пробормотали приветствия, он не ответил и, обращаясь к Кашкину, продолжал:

— Для чего я его ввожу в спектакль? Мне еще один Самойлов в ухудшенном варианте не нужен… Устроили балет! Алеша, я серьезно говорю, надень на него валенки или солдатские сапоги, и пусть в них репетирует.

И ушел…

Он был прав. Я слишком много раз смотрел спектакль, чтобы выучить необходимые мизансцены, запомнить музыкальные акценты, после и до которых должен вступать со своими репликами. И невольно стал в чем-то копировать Евгения Валерьяновича. С другой стороны, мне не давал покоя образ, созданный Скофилдом. Предстояло самое трудное — стать самим собой.

Загородил полнеба гений!

Не по тебе его ступени,
Но даже под его стопой
Ты должен стать самим собой!

Это замечательно сказано поэтом Арсением Тарковским. «Себя найти куда трудней, чем друга или сто рублей»…

Я упорно репетировал и в сапогах и без сапог. Каждый день, каждый вечер, каждую свободную минуту. И вот показ Охлопкову, который, по заведенному порядку, превращается в репетицию при зрителях. В зале, как и при показах моих предшественников, — актеры, работники театра. Декорации, свет, оркестр, грим, костюм, массовка, и все вместе это впервые! Необходимо быстро соотнести себя со всем этим. Решается моя судьба — не меньше. Голос не окреп, срывается. Помню, что в зале есть и недоброжелатели. Собираюсь в кулак. Мозг мучительно отдает приказ телу, дрожащим поджилкам, непослушным рукам, речевому аппарату повиноваться ему. Воля, воля и еще раз воля должна прийти на помощь.

Охлопков прерывает сцены. Выходит показывать. Он тоже напряжен — как-никак несет за меня ответственность, — не актерствует (некогда!), конкретен в предложениях. Повторяю рисунок. Стараюсь это делать от себя, не обезьянничать. Он успевает оценить, подбадривает:

— Молодец! Молодец!

Это придает мне силы двигаться дальше. Скоро финал первого акта, монолог о Гекубе: «Вот я один, ну что за дрянь я, что за жалкий раб! Не стыдно ли, что этот вот актер в воображенье, в вымышленной страсти так поднял дух свой до своей мечты, что стал от напряжения весь бледен… Кто скажет мне: подлец…»

— Стоп! Стоп!

Охлопков на сцене. И час (!) работает со мной над одним монологом: по фразе, по слову, над каждым нюансом.

Кусок: «Кто скажет мне: подлец, потянет за нос» — он заставляет меня играть словно зазывалу перед балаганом. Предлагает этюды. Сам проигрывает кусок по нескольку раз. Наливается кровью, сбегает в зрительный зал и обращается к сидящим в партере, персонально к каждому:

— Кто скажет мне: подлец? Ты? Ты? Ты?! Потянет за нос! Ну же! Смелей! Вот мой курносый нос! Посмеешь — тяни, имеешь право! Я трус, я тряпка, я ничто!

Мокрый, усталый, садится на место. Никто не хлопает. Понимают, что психанет. У меня хватает ума только обозначить,

что я запомнил рисунок: впереди самое трудное — 2-й и 3-й акты! А времени уже час дня, я в мыле.

После десяти минут продыха, во время которого успеваю смыть пот, сменить рубашку и перехватить глоток кофе, начинается второй акт… «Быть или не быть» и сцену с Офелией Охлопков оставил в покое. Я и сам чувствую, что играл по существу и без «балета», так сказать в валенках играл. Советы Гамлета актерам — тут Охлопков показывать не стал, объяснил лишь:

— Давай их просто, конкретно, но не вообще. Они нужны, чтобы актеры играли перед Королем правдиво: Король и Гертруда должны узнать в актерах себя. Это же «Мышеловка», «зрелище — петля, чтоб заарканить совесть короля…» Понял задачу? Дальше!

«Мышеловка» позади. Сценой с флейтой доволен. Кричит из зала:

— Не глупо! Дальше!

А дальше: «Теперь как раз тот колдовской час ночи, когда гроба зияют и заразой ад дышит в мир. Теперь я жаркой крови испить бы мог и совершить такое, что мир бы дрогнул… Тише, мать звала… Я буду с ней жесток, но я не изверг…» Потом сцена с матерью и конец 2 акта.

Но до этого труднейший монолог над молящимся Королем. Его, сколько я видел, всегда играют проходно. Он между «флейтой» и сценой в спальне, между двумя опорными сценами, вот его обычно и промахивают, как на Таганке у Любимова, или выбрасывают вообще, как у Козинцева в фильме «Гамлет» со Смоктуновским. А он важен, да еще как!

Гамлет долго готовит «Мышеловку» с актерами, привлекает в соучастники Горацио, руководит спектаклем, направляет актеров во время действия: «Ну, начинай же, убийца, начинай. Брось ты свои проклятые ужимки и прыжки!» Гамлет торопит актера с текстом: «Взывает к мести каркающий ворон». Он так боится, чтобы Король чего-нибудь не понял, что почти объясняет Клавдию происходящее: «Он отправляет его в сад, чтоб завладеть державой!» Наконец он получает бесспорные доказательства истины: «Раз Королю не нравятся спектакли, то, значит, он не любит их, не так ли?!»

И вот после этого Гамлет, оказавшись с Королем один на один, все-таки не убивает его! Почему?! Конечно, проще выкинуть эту сцену, чем ответить на вопрос, кардинальный для понимания трагедии, объясняя, что в двухчасовом фильме нельзя сохранить трагедию целиком. Да, нельзя. Но вот, что выкидывать и что привносить — это дело другое. Мне кажется, что необходимо оставить и решить эту важную сцену. И не нужно столько

пейзажей, зыбучих песков, лошадей, бесчисленных бюстов, панно с изображением Короля. На черта эти прямые аналогии? Прав поэт Наум Коржавин, написавший эпиграмму на фильм Козинцева:

Там все равны, дурак ли, хам ли,
Там рокот волн, там дикий брег,
Там пост занять мечтает Гамлет,
Простой советский человек!

Сразу оговорюсь: я считаю И. М. Смоктуновского большим актером и Гамлета — огромным его достижением. Больше того, в фильме есть прекрасные сцены. И я знаю, что Смоктуновский работал в полемике с Козинцевым. Он мне сам говорил об этом. Мы обедали с ним в Доме кино на Воровского, и я спросил его (он только что закончил съемки у Козинцева):

— Ты счастлив?

— Я измучен.

На сей раз он не кокетничал, что с ним подчас случалось, и не преувеличивал. Он был действительно измучен. Я это видел.

— Ты, наверное, просто устал.

— Нет, я не просто устал. Я измучен режиссурой Козинцева.

— ?..

— Он почти не принимал моих решений, а навязывал свои. Суди сам…

Тут Иннокентий Михайлович рассказал мне то, как он предлагал играть сцену дуэли и смерти. Я был поражен.

— И это не попало в фильм?

— Это не было снято вообще. И не только это…

Фильм Козинцева вошел в классику мировой Шекспирианы. Он получил высшую награду в нашей стране: Ленинскую премию. Получил ее и Иннокентий Михайлович Смоктуновский. Не получи он ее за Гамлета, он бы должен был получить ее за князя Мышкина или за ряд других удачных ролей, сыгранных до и после Гамлета. Все правильно. И эпиграмма Коржавина не из лучших. И Козинцев — серьезный художник: ФЭКС, книги, фильмы и прочее. Книги люблю, но «Дон-Кихот» не нравится. «Лир» — тоже. С периодом ФЭКСа не знаком. Но верю, что это было важно для развития кинематографа. И вообще, раз В. Шкловский, П. Брук и другие хвалят, значит, есть за что. Но выкинуть сцену: «Теперь он молится… Какой удобный миг, удар меча, и он взовьется к небу. Обдумаем…» Для человека, всерьез обдумывающего Гамлета много лет, это по меньшей мере странно.

Да, решить этот монолог трудно. В самом ли деле доводы Гамлета о том, что Король, убитый за молитвой, не попадет в ад, куда ему должно попасть за содеянное им при жизни, следует понимать буквально? Или это отговорка? Еще не все обдумано? Гамлет еще не готов? Или он не может убить, зарезать подобное себе человеческое существо? «Не убий»… Любовью, прощеньем исцелится христианский мир… Или и то, и другое, и третье? А может быть, и пятое, и шестое? Что выбрать и как это сыграть, наконец?!

На той единственной генеральной репетиции Охлопков объяснил:

— Он не может его убить, потому что не может увидеть пролитой им крови, Его физически затошнило при одной мысли об этом. Это конкретная физиологическая подоплека. Это подложи и сыграй. И все. И не думай пока о большем. Дальше! Спальня Королевы…

— А вот Полония он убивает в состоянии аффекта. Думая, что здесь, в спальне его матери, кровосмеситель, — дядя. Он сейчас не человек, он животное! Понял?

Это из зала, остановив сцену, громко, отчетливо произнес Охлопков.

Сцену с матерью репетируем еще час. Пора заканчивать. Всем своим видом завпост, машинист сцены и стоящие за ним рабочие намекают, что пора менять декорации, вечером другой спектакль. Нетронутым остается третий акт. Завтра суббота, а послезавтра — воскресенье, 25 ноября. На утренник поставлен «Гамлет» — на тот случай, если Охлопков решится меня выпустить. Все это понимают. Понимаю это и я. Но в душе рад, что на сегодня все, — голос сорван, последние реплики хрипел. Вторая рубашка мокрая. Волосы слиплись. Перед глазами круги. В голове шумит.

— На сегодня все, — говорит Охлопков.

— Николай Павлович, завтра ставить декорации «Гамлета»? — спрашивает завпост.

Тишина. Пауза. Все ждут. Жду и я. И Зайкова. И Кашкин ждет. Вводившиеся Либерчук, Мукасян и другие тоже, наверное, ждут, хотя за четыре часа репетиции он не обращал на них никакого внимания. Работал, по существу, только со мной и иногда с Зайковой… Пауза.

Завпосту:

— Коля, загляни ко мне в кабинет через час, я скажу. Через час не поздно?

— Не поздно.

— Алексей Васильевич, Соня и Миша, пойдем ко мне. До свидания, товарищи. Спасибо.

В костюмах Офелии и Гамлета сидим в его красивом кабинете. На подставке макет: «Театр Будущего». Белый, похожий на римский Колизей и на греческий театр. Его мечта, которой не суждено сбыться. Теперь макет стоит под стеклянным колпаком в фойе театра Маяковского. Ходит по кабинету. Смотрит в окно. Думает. Всерьез озабочен. Без показухи. Решается судьба… «Искусству не нужны обезьяны в роли Гамлета»… «Миша, зачем ты ему звонишь? Ты же принят во МХАТ»… «Миша, Вы уже одиннадцатый…» Наконец Охлопков:

— Значит, так, дело сложное, остается одна репетиция. Отложить. Но с понедельника я должен идти с «Асторией» на выпуск. Что делать, Алеша?

— Вам видней, Николай Павлович.

— Да, мне видней, мне видней…

Ко мне и Соне:

— Устали?

Киваем. Улыбнулся:

— Понятно… Это тебе не королева, как ее там…

— Элинор, — прохрипел я.

— Вот именно, Элинор… Ну ладно, давайте решим так: завтра репетируем сначала, но с пропусками, чтобы пройти третий акт. 25-го рискнем, пускай сыграют на утреннике. Но Либерчук Зине рано. Карпу Мукасяну тоже, и другим пока не надо. Пусть завтра репетируют Любимов, Григорьева и Лукьянов. Полоний — Морской. Они выиграли, и Козакову с Зайковой легче будет с ними, поспокойней… Отдыхайте до завтра.

— Спасибо, Николай Павлович.

— Не за что пока.

После репетиции 24-го в субботу вечером иду в церковь, что недалеко от театра, молюсь, ставлю свечу Богоматери.

25 ноября 56-го года, утро. В театре полно молодежи. Откуда узнали? Мать, близкие друзья на спектакле. Охлопкова нет. Перед началом приходит в гримуборную А. В. Кашкин. Подбадривает. Вижу, сам волнуется. Третий звонок. Начало. Первый выход. Пиццикато. — «А как наш Гамлет, наш племянник милый?» Тишина такая, что слышу пульсирующую в висках кровь. «Племянник пусть, но уж никакой не милый…»

Что это? Явь ли? Сон? И я над сценой. Я выброшен десятком сильных рук, лежу на них крестообразно. Что это: сон ли? Явь?..

Самолет приземлился в Канаде. Шоссе. Ниагара. Стрэтфорд. Зал — две тысячи мест. Черная постоянная установка шекспировского театра художницы Тани Мосевич. В зале режиссер Тайрон Гатри, Кристофер Пламмер (канадский Гамлет),

Майкл Лэндхем, постановщик «Гамлета», Дуглас Кэмпбел — Клавдий. Сцена, на которой играли Пол Скофилд, Алек Гиннесс. Стою на ней в черном костюме. Я по-русски: «В последнее время, а почему я и сам не знаю, я утратил всю свою веселость… на душе у меня так тяжело… Человек — краса Вселенной… Венец всего живущего. А что для меня эта квинтэссенция праха… Из людей меня не радует ни один…»

Явь ли? Сон ли?

«Какие сны приснятся в смертном сне…»

V

Праздники в жизни актера бывают редко. Оттого они запоминаются надолго. Как запоминаются на всю жизнь крупные провалы и черные дни депрессии, отчаянной неуверенности, когда кажется, что ничего толкового уже не сделаешь. Но в основном жизнь состоит из будней, мелких радостей и незначительных огорчений, которые, по счастью, быстро забываются. Когда готовится новый спектакль, кажется, что на нем свет клином сошелся. А потом, мысленно прокручивая кинопленку прошлого, ты видишь какие-то нерезкие кадры, а иногда и просто непроявленную пленку.

«Аристократы» и «Гостиница, "Астория"» — яркие эпизоды кинопленки прошлого театра Маяковского.

Двадцать седьмого декабря А. П. Штейн давал банкет в зале ресторана «Гранд-отель». Теперь этого ресторана нет, как и нет снесенного здания в Охотном ряду. Этот праздник был итогом многих событий в жизни театра, Охлопкова и самого Штейна. Александру Петровичу исполнилось 50 лет. «Гостиница "Астория"», хотя и вызывала противоположные отзывы знатоков, пользовалась у публики настоящим успехом. Билеты достать на нее было невозможно, как и на «Аристократов» Погодина, как, впрочем, и на другие спектакли охлопковского театра. Такова уж театральная закономерность: когда театр становится модным, то и пьесы, на которых еще вчера народу было не густо, тоже делают аншлаги. Это всем хорошо известно. Истинным успехом «Современника» стал «Голый король» Шварца, и через две недели после премьеры публика заполняла зал на старых работах театра — «Два цвета», «Продолжение легенды», — которые еще вчера «горели». На Малой Бронной под «Дон-Жуана» и «Женитьбу» Эфроса дирекция легко сплавляла билеты на другие спектакли.

Банкет в «Гранд Отеле» по поводу «Гостиницы, "Астория"» был организован Людмилой Яковлевной Штейн — «хозяйкой гостиницы», как ее окрестили актеры, — на славу! Белый зал

ресторана, П-образно стоящие столы, на которых прельстительно сверкают — банкет при свечах — батареи бутылок «Столичной», коньяков и вин разных марок, на фоне белоснежной скатерти чернеют круглые пятна «рашен кэвиар», краснеет семга, желтеет балычок. На маленькой приподнятой площадке разместился ресторанный оркестр. Приглашенных человек сто пятьдесят! Здесь не только работники театра, но и критики, писатели, друзья и родственники А. П. Штейна. Есть, конечно, и «нужные люди». Не без этого.

За верхней перекладиной буквы «П» сидит знать. Посередине — праздничный, излучающий обаяние Николай Павлович в элегантном вечернем костюме: точно! — смесь кацапа с лордом. Лорд Чолдон. Рядом тихая, неприметная Е. И. Зотова. Глядя на нее, можно представить, что когда-то она была хорошенькой женщиной. Но сейчас кажется странным, что красавец Охлопков, пусть немолодой и седой, который еще «о-хо-хо», в которого влюблены многие актрисы театра, и стоит ему только захотеть, отказа не будет, женат на этой маловыразительной, неодаренной женщине, за которую он к тому же ставит спектакли.

В театре все знают, если получишь роль у Зотовой, считай, что выпустился у «самого». Только до этого надо терпеливо выдержать томительный период репетиций, когда она будет приговаривать свое: «Поправдивей. Как в жизни. Чуть-чуть правдивей» — и что-то лепетать про действие, задачи и куски. Все знают, что только выйдем на сцену, придет «сам» и в две-три недели все поставит с головы на ноги, с ног на голову, и будет успех, и афиша будет подписана именем незлобной, незаметной Е. И. Зотовой. А пока надо терпеть скуку; главное — выучить текст роли, чтобы быть готовым к охлопковским импровизациям…

Рядом с Охлопковым сидит Штейн. Пятидесятилетний, удачливый, модный автор, которому хорошо жилось при Сталине, и при Хрущеве, и так же неплохо будет житься при Брежневе. Он своего рода Микоян, который существовал при всех правительствах (единица устойчивости — «один Микоян»). Про Микояна шутили, что он во время проливных дождей проходил «между струйками», а Штейн — «между ливнями». Быть может, поэтому так и называлась написанная им спустя десятилетия пьеса. Но в общем-то, он добрый малый, «как вы, да я, да целый свет», не сделал лично никому откровенного зла, был военным корреспондентом, во время страшных дней блокады жил в гостинице «Астория», потом побывал у нас в эвакуации в Молотове, где я его впервые увидел и запомнил.

Мой отец и другие писатели — Д'Актиль, Каверин — жили в гостинице о семи этажах, «семиэтажке». Там же жила и красотка Люся Штейн с дочерью Таткой, моей подругой детства. Отец Татки был ленинградский театральный художник Мандель.

Помню Штейна, «дядю Шуру», в морской форме, с нашивками на рукавах, помню Людмилу Яковлевну, ставшую его женой, «тетю Люсю», черноглазую дамочку, говорившую быстро-быстро, слегка грассируя, что придавало ей особый шарм. В их номере собиралась часто ленинградская колония. По случаю Нового года или фронтовых побед пировали, чем Бог послал или привез военный летчик Очнев, огромный голубоглазый богатырь, ставший прототипом героя пьесы «Гостиница, "Астория"». За столом балерины, балеруны эвакуированного в Молотов театра им. Кирова — Мариинки; писатели, освобожденные по болезни от армии; герой-фронтовик Василий Кухарский, молодой парень, потерявший ногу на фронте, тот самый, кто станет потом зам. министра культуры; тетя Ксана Златковская, ослепительно красивая характерная балерина, в которую я, восьмилетний пацан, втайне влюблен и ужасно ревную к ее мужу, длинноносому еврею Селику Меттеру. Селик казался мне тогда старым и некрасивым. Пройдут годы, и я пойму, что он был интересным, а тогда и очень молодым мужчиной, умницей, впоследствии же стал хорошим писателем, оставаясь скромным человеком с удивительным чувством юмора.

В семиэтажке мы с Танькой Мандель-Путиевской, Таткой Штейн, впоследствии Таней Квашой, вертимся под ногами у взрослых, приставая к дяде Васе Очневу с вопросами, «как дела на фронте» и «скоро ли конец войны». Дядя Вася, который смущается до детского румянца на щеках, говоря с писателями и особенно с балеринами, в одну из которых он безответно влюблен, с нами, детьми, разговорчив, ласков. Он угощает нас шоколадом, привезенным из Москвы, где бывает, летая из тыла через линию фронта в блокадный Ленинград, доставляя туда продукты и медикаменты. Мы его очень любим и восхищаемся им. Он, как примета военного детства, навсегда останется в моей памяти: богатырь Вася Очнев, летчик Василий Очнев, погибший с экипажем во время второй мировой.

Первый тост взрослых в канун сорок третьего года — за победу, за Сталина! Мы с Танькой допущены за взрослый стол. Ничего не помню из умных разговоров, длинных тостов, шуток, каких-то рассказов или воспоминаний из их военной и довоенной жизни. Играет патефон — «Рио-Рита», танго «Дождь идет». Они выпили. Они танцуют. Замечаю флирт кого-то с кем-то. Поцелуйчики и объятия этих «стариков». Они перекочевывают в

другой номер, идут поздравлять соседей. Мы с Танькой остаемся одни за столом, на котором остатки еды и питья. «Танька, давай напьемся?» — «Ты что, Мишка, влетит». — «Ну черт с ним, попробуем вина. Ты когда-нибудь пробовала?» — «Никогда». — «И я никогда». И мы сливаем из рюмок — бутылки пусты — недопитые остатки, напиваемся и тут же засыпаем на диванах гостиничного номера «семиэтажки», где нас под утро находят взрослые и разносят по постелям…

Обо всем этом мы вспоминаем с моей подружкой Танькой Квашой на шикарном банкете в «Гранд-отеле» по случаю премьеры «Гостиницы, "Астория"». На банкет она пришла со своим молодым мужем Игорем, учившимся со мной в школе-студии МХАТ.

…Вспомнили и недавнее прошлое, как Танька переживала за меня и выспрашивала у М. И. Ромма, знакомца семьи Штейнов, утвердит ли он меня в картине «Убийство на улице Данте». Утвердил. А теперь я играю в пьесе «Гостиница "Астория"» и уже сыграл Гамлета в охлопковском театре. Я мрачнею. Лучше бы не напоминала. Сыграть-то сыграл. И вроде успех был…

7 декабря 56-го года на второй, как всегда, по театральному закону не лучший спектакль, пришел «сам» с четой Свердлиных. Ушел со спектакля, кажется, не досмотрев до конца. Ко мне не заглянул. Наутро Кашкин передал мне его недовольство и невнятные замечания, высказанные по телефону. Или, может, они были невнятны в изложении Кашкина. А тут еще Евгений Валерьянович Самойлов устроил Охлопкову сцену ревности в кабинете. И «Гамлета» после 7 декабря мне играть не дают. Не знаю, дадут ли?

— Мишка, не грусти. Дадут. Самойлов загуляет, куда они денутся…

— Только на это и надеюсь. Ну, ладно, давай выпьем за детство, за няню мою, бабу Катю, за все хорошее и грустное, за деревню Черную.

А оркестр играет танцы. Все тосты уже провозглашены. Пили за Штейна, за премьеру, за актеров, за работников театра их всех цехов, за дам и, конечно, за Охлопкова — не раз, за верного друга жизни Е. И. Зотову, за дальнейшее содружество театра с автором. Не зря пили, — «Весенние скрипки» и «Океан» Штейна вскоре будут поставлены в театре Маяковского. Были провозглашены здравицы и в честь друзей театра, и просто нужных людей. Пили персонально за Людмилу Яковлевну, осмелевшие от выпитого актеры уже открыто величали ее «хозяйкой гостиницы». А потом, рванув еще рюмку-другую для храбрости, артист Волька Малашенко подговорил оркестр сыграть русскую плясовую

«Николай, давай станцуем» и вызвал на пляс Николая Павловича. Все подхватывают: «Николай, давай станцуем!» Подвыпивший Охлопков входит в круг и танцует «барыню», а Волька делает вид, что играет на воображаемой дудке. Потом, после аплодисментов, Волька:

— Ну вот, товарищи, наконец и мне удалось заставить Охлопкова плясать под мою дудку!

Все смеются, смеется и Николай Павлович как ни в чем не бывало. Но вскоре шутник будет уволен из театра, без особой, правда, потери как для театра, так и для него самого, — он пойдет работать в министерство культуры, сделает там приличную карьеру. Потом Всеволод Малашенко станет заместителем главного редактора весьма интересного квартального альманаха «Современная драматургия».

Банкет в «Гранд-отеле» оказался единственным, на который я был приглашен за четыре года работы в театре Маяковского, если не считать банкета, который давал по случаю премьеры «Человека в отставке» не кто иной, как Анатолий Софронов. В его пьесе я имел несчастье играть одну из центральных ролей…

Репертуар — это, как говорится, краеугольный камень всего института, именуемого театром. Как бы замечательны ни были актеры, художник и сам режиссер с его авторством, тем не менее сказано: «Вначале было слово!» Истинные свершения бывают достигнуты только на правдивом, художественном материале, которым в театральном искусстве является пьеса или инсценировка. Банальность. Думаю, нет режиссера, актера, критика, руководителя, который бы с этим не согласился. Однако понятия о правде и художественности у всех разные. И вот тут-то начинаются разногласия, споры, вражда, кампании и целые войны, заканчивающиеся иногда физическими смертями втянутых в идеологическую и эстетическую борьбу. Причем эстетические разногласия часто бывают не менее, а более кровавыми, чем идеологические.

В нашей же стране область художественного творчества всегда была, есть и, видать, будет полем смертельных схваток.

Радищев, Пушкин, Грибоедов, Чаадаев, Достоевский, убитый на дуэли поручик Лермонтов и член Литфонда Пастернак, застрелившийся Маяковский, задохнувшийся от мерзости Блок, повесившаяся в Елабуге Марина Цветаева, неиздаваемый при жизни Булгаков, преследуемые Ахматова и Зощенко, физически уничтоженный Мандельштам, выдворенные Солженицын и Виктор Некрасов или вынужденно покинувшие родину Иосиф Бродский, Георгий Владимов, Василий Аксенов, так и не

увидевший на сцене почти ни одной своей пьесы Александр Вампилов и другие, другие, другие покойные и ныне здравствующие замечательные поэты, писатели и драматурги — жуткий бесконечный список людей, чья жизнь и творчество были Голгофой с обязательным затем Воскресением, да и то частичным, не полным, не окончательным.

Казалось бы, Пушкин… Профессор Гуковский, читая лекции в Ленинградском университете, называл имена русских гениев — Толстого, Гоголя, Достоевского, Чехова, других, пропуская Пушкина. Студенты кричали ему с места: «А Пушкин?! Пушкин?!!» «Пушкин — солнце», — отвечал профессор.

«Солнце» Пушкин, «пришелец» Пушкин… Однако его шедевр, программное стихотворение «Из Пиндемонти» было запрещено читать по радио и телевидению! То есть официального приказа, бумаги не было, но существовал негласный список нерекомендованных стихов Пушкина, которые могут вызвать нежелательные ассоциации.

Утверждаю не голословно, а неоднократно столкнувшись на собственном актерском опыте подобными запретами на радио и телевидении, где сотрудничал много лет. Что же говорить об остальных, если так дело обстоит с Пушкиным!

Идейные, эстетические, пуританские, ханжеские ограничения, в которых у нас было зажато искусство, — наша трагедия, с которой нормальные художники сталкивались ежедневно.

Репертуар театра Маяковского тех лет был составлен странно, на первый взгляд непонятно, но если проанализировать позицию театра, приглядеться к его тогдашней режиссуре (Охлопков, Зотова, Дудин, Толмазов), объяснимо и, в общем, закономерно.

Когда в 30-е годы Охлопкова в очередной раз долбали за формализм, он на полном серьезе заявил в ответном слове, что исправится, встанет на путь реализма, но вынужден признаться, что в дальнейших его работах, к сожалению, пока еще будут встречаться остаточные явления формальной школы, — так сразу избавиться от этой тяжкой болезни трудно. Интересно, что и он говорил серьезно, и слушавшие его воспринимали это как должное и само собой разумеющееся.

В 56-м году оказалось возможным вернуться к «остаточным явлениям», возобновив «Аристократов».

Затем Охлопков поставил с Зотовой пьесу Погодина «Сонет Петрарки», от которой у меня в памяти ничегошеньки не осталось, хотя я бывал на репетициях и видел спектакль.

Поставлена была пьеса и другого советского классика, Леонида Леонова: «Садовник и тень». Чудовищная абракадабра,

выписанная знаменитым леоновским языком, где фразы — как восьмипудовые гири.

От «классиков» Охлопков снизошел до драматурга А. Спешнева, сделавшего пьесу по киносценарию «День остановить нельзя». Хоть на сей раз я играл французского летчика Жака Ру — так, кажется, меня звали — и был на всех репетициях, убей меня Бог, если я и тут в состоянии пересказать содержание пьесы. Единственно, что вспоминаю отчетливо, это оформление и финал спектакля с поклонами, который очень долго репетировал Николай Павлович. По-моему, больше, чем сам спектакль.

Поставил он эту белиберду на актуальную тему очень быстро. Пьеса состояла из не связанных друг с другом эпизодов, и главная наша задача состояла в том, чтобы запомнить, какой эпизод каким сменяется. Эпизоды были пронумерованы, но мы, как ни старались, все время опаздывали на выходы. И случилось, что я в своей арестантской форме возник в советской семье, мирно беседующей в московской квартире, так как выхода на сцену шли в темноте, а я спутал номер своего эпизода. В зале во время прогона, не сдержавшись, заржали. Охлопков же устроил мне такой разнос, что я и сегодня чувствую холод в нижней части живота, лишь вспомню об этом. Правда, после того, как в «Японию» или в «США» влез уже кто-то из русских в соответствующей одежде, Охлопков прикрепил к спектаклю еще трех помрежей, которые должны были стоять за кулисами и контролировать происходящее. Над сценой в натуральную величину висел металлический спутник. Антенны спутника, продолженные вниз до зеркала сцены, разбивали сценическое пространство на три участка — там и размещались разные «страны». Иногда действие шло сразу на трех площадках. Эта полифония спектакля Охлопкова, пусть неудачного, была взята на вооружение следующим поколением режиссеров, например Ефремовым, и стала его любимым приемом, который он использовал к месту («Всегда в продаже») и не к месту («Чайка»), Уверен, что ни Ефремов, ни, скажем, Ю. П. Любимов того спектакля не видели, однако сути дела это не меняет, — «велосипед», как говорится, был изобретен Охлопковым, хотя двигался этот велосипед как бы с пьяным хозяином, у которого с руля свисает авоська с бутылками. А рядом поток автомашин! Зрелище не из приятных. Вот-вот произойдет катастрофа.

У нас на спектакле как раз она и произошла, даже жертвы были, разве что, слава Богу, обошлось без летального исхода.

На одном из премьерных спектаклей на галерке начался шум… Вообще во время этого маловразумительного зрелища публика скучала, скрипела стульями и спала. Но тут шум был

действительно непристойный. Действие как раз шло в трех отсеках одновременно: я сидел во французской тюрьме в одном отсеке, в другом играли «штатники», в центральном действовали наши, Женя Козырева и Е. В. Самойлов… Мы слышали шум, но продолжали, как говорится, жить в образах. Самойлов пару раз делал выразительные паузы и неодобрительно поглядывал на галерку. Шум продолжался. Наконец Самойлов не выдержал, «вышел из образа», обернулся к залу и обратился к сидящим на ярусе своим хорошо поставленным голосом: «Эй, вы, там, сидящий наверху зритель, культурно выросший за годы советской власти! Может быть, вы наконец успокоитесь и дадите нам возможность играть?!»

Мы обомлели. Обомлел и зал. И после паузы голос с галерки: «Нам ничего не видно, товарищ Самойлов. Мы только спутник видим. Он нам действие заслоняет!»

Зал захихикал, зашумел, загудел. На сцене шок. Слышу, Козырева шепчет Самойлову:

— Что дальше делать будем?

Самойлов ей:

— Не знаю.

— Играть будем дальше?

Самойлов молчит, зал гудит. Вдруг встает в третьем ряду пожилой дяденька еврейской внешности и довольно громко говорит:

— Продолжайте играть, товарищи артисты! Мы именно за этим сюда пришли, как-никак деньги заплатили…

Тут уж Козырева сорвалась:

— Но мы ведь тоже люди!

Кое-как довели спектакль до конца. А в конце его придуманные Охлопковым в безупречном расчете на успех поклоны: мы должны спуститься по широкой лестнице, соединяющей сцену с залом (играли на помосте над оркестровой ямой, оттого с галерки и виден был один только спутник), и пригласить зрителей на вальс, которым венчался спектакль.

Помню, когда репетировали, некоторые актеры высказывали сомнения: а что, мол, делать, если они нам откажут? Охлопков на это сказал, что он первый спустится и пригласит, а ему не откажут. На первом спектакле он действительно спустился в зал и пригласил одну из дам, а вслед за ним и мы, осмелев, приглашали: мужчины — женщин, а женщины — мужчин. Иным, правда, отказывали, и они несолоно хлебавши настырно возобновляли свои попытки, к великому смущению зрителей… Николай Павлович, как я уже говорил, обычно любивший выходить на приветствия в конце поставленных им спектаклей, на

этот раз благоразумно ограничился первыми двумя представлениями и на том, когда произошел диспут с публикой, к счастью, вообще не присутствовал. А мы, воспользовавшись этим, с облегчением оставили свои неуместные попытки и в конце спектакля завальсировали друг с другом. Этот вариант поклонов и закрепили в будущих спектаклях к радости публики, которая всегда приходила в недоумение: почему, заплатив деньги и посмотрев идиотскую пьесу, она должна еще в нагрузку танцевать вальс с загримированными актерами?

Был еще спектакль «Дальняя дорога» по пьесе Арбузова. Когда я ушел из театра, Охлопков поставил «Океан» Штейна, «Иркутскую историю» того же Арбузова, за Елену Ивановну — «Весенние скрипки» все того же Штейна.

Погодин, Леонов, Штейн, Арбузов. Штейн, Погодин, Арбузов… Арбузов, Штейн, Погодин… Фамилий Розова, Володина нет. Охлопков не брался за представителей «новой волны», и это, в общем, было закономерно для него, как и отсутствие интереса к неореалисту Эдуардо де Филиппо или представителям английской драматургии, «злым молодым», например Осборну, столь популярному в мире в те годы. Неореализм не его стихия, не его эстетика, углубленное отношение к индивидууму — вне интересов Охлопкова. (Эпический размах!) Думал заняться Брехтом, читал труппе «Доброго человека из Сезуана». Читал «Визит старой дамы» Дюрренматта. Но у самого руки до Брехта так и не дошли. Брехтом в театре Маяковского будет заниматься В. Ф. Дудин параллельно с драматургией Софронова, две пьесы которого, «Человек в отставке» и еще одна (названия не помню), в его постановке шли в эти годы на сцене театра Маяковского.

Сам Николай Павлович Софронова не ставил, мараться не хотел. Если говорить о гражданских его убеждениях, их можно выразить прибауткой: «И на елку влезть и штаны не порвать», — то, к чему придут через несколько лет многие из следующего поколения режиссеров и писателей, называвшие себя детьми XX съезда.

Вторым после Охлопкова лицом в театре Маяковского был В. Ф. Дудин, который, когда Николай Павлович заболел, стал и.о. главного режиссера.

Неглупый, хитрый, осторожный Дудин ко мне относился хорошо. Учил жить. Говорил:

— У тебя все складывается отлично, лучше не бывает. Чего ты ерепенишься? Веди себя в театре тише воды ниже травы, и все будет о’кей. Роли тебе дают, тарификацию подбросили, вступи в

партию — получишь звание… Софроновым он, видишь, недоволен! Высказываешься, трепешься при всех… А люди, знаешь, какие? Тебе завидуют. Гамлета играешь, статьи о тебе пишут, киноартист… Дурак ты!

— Владимир Федорович, вы что, сами не понимаете, что пьеса Софронова — это подлянка и вообще дерьмо? Ну как мне играть этого Медного? Художник-абстракционист, — значит, подонок и пьяница… Ну как я в глаза людям буду смотреть?

— Нет, ты все-таки мудак! Ханов, Лукьянов, Пугачева играют, а он не может! Вот когда тебя в прессе будут хвалить, как в Гамлете не хвалили, тогда поймешь…

Дудин был достаточно умен, чтобы не понимать в душе уровень софроновской пьесы, но жил по принципу, по которому жили очень многие. Когда Р. Н. Симонова спросили:

— Рубен Николаевич, ну как это можно? У вас замечательный спектакль «Филумена Мартурано» Эдуардо де Филиппо, и вы тут же ставите «Стряпуху» Софронова…

Он с присущим ему юмором ответил:

— Я руковожу театром элегантно!

«Элегантно» пытался существовать и Дудин. Правда, с талантом у него дело обстояло много хуже, чем у Р. Н. Симонова, поэтому на их общем пути он достиг незначительного эффекта, но это не помешало ему быть народным артистом РСФСР и каким-то чудом ставить спектакли в Финляндии, что по тем временам было привилегией немногих режиссеров. Художественных идей у него, на мой взгляд, просто не было. Поставил «Вишневый сад» Чехова, ниже всякой критики, но вполне традиционно, а потом «Человека в отставке», тоже скверно, однако уже а-ля Охлопков, — флюгеря по моде, продиктованной шефом. Там ходили по кругу на роликах стены-ширмы, что было ни к селу ни к городу в кондовой пьесе Софронова.

Как всегда в софроновских пьесах, конфликт был сдобрен юмором, этаким здоровым, незатейливым, исконно-посконным, сделанным «старым казачьим способом». На сцене этот юмор воспроизводила пара — К. М. Пугачева и П. М. Аржанов, — игравшая в лучших традициях театра оперетты… Что говорить, все мы были хороши!

Зато на этом примере, когда я играл против своих убеждений, против самого себя, я убедился, как щедро за это платят нашему брату. Никогда, ни про одну свою роль я не читал такого количества хвалебных рецензий. Нам вручали дипломы и грамоты театральной весны… Поощрительная денежная премия за исполнение роли… В «Огоньке» появилась заметка про меня,

украшенная моим портретом…

А банкет, который давал автор, был щедрым — ешь от пуза. Да не один банкет, а два! Первый в «Арагви», куда был приглашен и пришел Охлопков, а второй на гастролях в Киеве летом пятьдесят восьмого года. Софронов, хлебосольный, радушный хозяин, провозглашал тосты, шутил, читал стихи, пел под гитару — миляга парень, свой в доску, душка, да и только!

Будни.

Позже Дудин взялся еще за одну пьесу всемогущего редактора «Огонька», и я опять попал в список распределенных на роли. Но к этому времени уже был сыт по горло пребыванием в театре Маяковского и принял решение перейти в «Современник»…

Была еще одна работа Дудина с моим участием, о которой я хочу упомянуть лишь потому, что пьесу написал покойный Александр Аркадьевич Галич, с которым я тогда и познакомился. Она называлась «Походный марш». Честная, усредненная пьеса раннего Галича, стоявшая в ряду таких его вещей, как «Вас вызывает Таймыр», «Пароход зовут "Орленок"» и сочиненный коллективно еще до войны во времена арбузовской студии «Город на заре».

Структура «Походного марша» была такова: действие заставок, пролога и эпилога, написанных Галичем в стихах, происходило в немецком концлагере. Война подходила к концу, и герои пьесы (их играли Толмазов и я) пытались заглянуть в будущее и представить себя в мирное послевоенное время — эта часть пьесы была написана уже прозой. Мы попадали, кажется, на стройку. Завязывался любовный треугольник: Толмазов, Карпова и я. Он как-то разрешался — более или менее благополучно, а потом опять стихи, и лагерь, и смерть…

В общем, повторяю, нормальный усредненный Галич, который мог бы вполне благополучно и безбедно существовать и дальше, пиши он подобные пьесы и сценарии. А песен он тогда своих не сочинял. То есть сочинял и пел с удовольствием, сидя за роялем в репетиционном зале театра Маяковского после репетиций «Походного марша», но еще совсем не те песни, которые принесли ему славу и перевернули его дальнейшую судьбу, оборвавшуюся так глупо и страшно. И лежит он где-то на чужом кладбище, хотя не один ли черт, где лежать? Где жить, куда важнее…

Любил Галич в пятидесятые выпить, приударить за артистками, сесть за рояль и спеть, раскатывая букву «р», что-то из Хьюза в своем переводе: «Подари на прощанье мне билет на поезд куда-нибудь. А мне все равно, куда он пойдет, лишь бы

отправился в путь, а мне все равно, куда он пойдет, лишь бы отправился путь…»

Словом, жил бы себе да жил… Ан нет, написал он пьесу под названием «Матросская тишина», где опять про 37-й год, да еще герои пьесы — евреи, да еще молодой герой, скрипач Давид, который учится в Московской консерватории, стесняется собственного отца Абрама Шварца, приехавшего к нему из местечка. Пьеса по тем временам производила сильное впечатление: хорошие роли, отлично закрученный сюжет — и вполне при том наша, советская. Но не манная каша, как «Походный марш» или «Орленок»… Галич дал мне ее прочесть, полагая, что главные роли могут сыграть Л. Н. Свердлин — отца, и я — сына. Я, как говорят актеры, загорелся. Дал пьесу Свердлину, тот — Охлопкову. Последовал категорический отказ. Я стал уговаривать Николая Павловича.

Он:

— Забудь и думать. Еврейский вопрос.

— Но ведь все кончится, как надо.

— Да, но эта пьеса в нашем театре не пойдет.

В то время я уже шустрил в «Современник» и даже бывал у них на репетициях в маленьком зале школы-студии, где им была предоставлена возможность работать. Осенью 57-го я присутствовал там на обсуждении нового репертуара, с которым у них было не густо. Называли какие-то фамилии авторов, спорили. Я рассказал о «Матросской тишине». Чуть ли не в тот же вечер мы приехали к Галичу, и он прочел пьесу, которая была принята в репертуар. Работал над ней Ефремов увлеченно, как и все участники. Главные роли репетировали: отца — Евстигнеев, сына — Кваша.

Охлопков, видимо, понимал, что эта пьеса Галича света не увидит даже в то, относительно либеральное время. И не ошибся. Ефремовский спектакль был запрещен. Долго думали, подо что и как его запретить. Не скажешь же прямо: потому что там про евреев. А про 37-й год упоминать еще было можно, шла эпоха «позднего Реабилитанса». В остальном же пьеса была как пьеса.

И вот кому-то в голову пришла прекрасная мысль закрыть спектакль чужими руками. Для этой цели пригласили из Ленинграда Георгия Александровича Товстоногова, «Гогу Товстоногова», уже поставившего с огромным официальным успехом в Александринке «Оптимистическую трагедию» В. С. Вишневского и возвратившего к жизни БДТ, «либерала», пользовавшегося симпатией интеллектуалов и притом уважаемого большим начальством. Лучшей кандидатуры для хирургической операции над спектаклем про и без того

«обрезанных» не придумаешь!

Товстоногов приехал на знаменитую генеральную репетицию, описанную со всеми подробностями в книжке Галича, которая так и называется «Генеральная репетиция». Она проходила в доме культуры «Правды». В зале присутствовали представители министерства культуры, партийное начальство из горкома и Г. А. Товстоногов. Из своих, кроме Галича и Ефремова, никого.

Не были допущены даже актеры «Современника», не занятые в спектакле, не говоря уже о родственниках и знакомых. «Матросская тишина» была закрыта окончательно и бесповоротно, решение обжалованию не подлежало.

Формулировку придумал, разумеется, Товстоногов: «Пьеса неплохая. Но молодые актеры «Современника» художественно несостоятельны для решения такой сложной проблемы». Что и требовалось доказать! Как тут спорить двадцатилетним ребятам, вчерашним студентам, с признанным мэтром, крупнейшим режиссером, пользовавшимся всеобщим уважением?..

Годы спустя я напомнил Д. М. Шварц, многолетнему завлиту БДТ у Товстоногова, про историю с «Матросской тишиной», чем буквально ее взбесил:

— Этого не было! Этого не могло быть! Клевета!

Было и это, и многое другое, что хотелось бы забыть. Но ведь сказано: «И нет ничего тайного, что бы не стало явным».

Я подумал об этом в Париже, в октябре 1975 года, когда прочел книгу Галича «Генеральная репетиция», приложением к которой была пьеса «Матросская тишина»…

Проработав три года в театре Маяковского, я более или менее разобрался в том, что Зотова — это просто-напросто Охлопков, Кашкин — при Охлопкове, Дудин нужен для откровенно конъюнктурных постановок и заодно для контраста, — служит выгодным фоном, ставя «а-ля Охлопков».

Был еще какое-то время Власов, поставивший «Клопа», но быстро исчез, как испарился. Был заводной человек, грек по национальности, Митя Вурос, постоянно споривший с Николаем Павловичем, — ушел. Один молодежный спектакль — «Спрятанный кабальеро» — поставил Ганшин, бывший актер таировского театра, в лучших — а вернее, худших — традициях времен «плаща и шпаги»: с песнями и плясками, масками и полумасками. Охлопков разнес это представление, но спектакль разрешил для утренников и выездных.

Меня ввели за две недели на главную роль героя-любовника Дона Карлоса.

Первый раз я сыграл на выездном спектакле. В автобусе по дороге в Орехово-Зуево Ганшин предупредил меня, что взял с

собой «много бумаги и карандаш» и будет писать замечания. Актеры перемигнулись. Начался спектакль. Музыка. Появляемся мы с Сашей Бурцевым (он играл слугу «дона») под аплодисменты: картина «Убийство на улице Данте» еще сравнительно недавно прошла с шумным успехом.

Вдруг в зале чей-то голос что-то выкрикивает. В партере возмущенно зашикали. Играем дальше. Опять тот же голос. В зале шум. Я растерянно смотрю на партнера, Саша шепчет: «Не обращай внимания. Какой-то пьяный. Сейчас выведут». Оказалось, Ганшин до начала успел смотаться в ближайшую забегаловку и, не утруждая себя записью впечатлений о моей игре, решил делать замечания по ходу спектакля, прямо из зала. От дирекции театра происшедшее, конечно, скрыли, — Ганшин и без того был на грани увольнения. А когда-то он был знаменитым актером театра Таирова и играл там главные роли!

Б. Н. Толмазов ставил спектакли в полемике с Н. П. Охлопковым. Собственно, полемики, как таковой, не было. Была неприязнь, притом взаимная, — Гамлета не дал сыграть! Диктатор! Культ личности! К тому же приблизил к себе Дудина, которого Толмазов терпеть не мог. Правдами Дудин отвечал ему тем же.

Толмазов на репетициях «Кресла Угрюмова» и «Маленькой студентки» Погодина говорил об органике, правде, действии, задачах, биографии образа, беспрерывно апеллируя к Станиславскому, но в результате поставил второсортные спектакли, исполненные пионерского задора и казенного оптимизма.

И в том и в другом спектакле было много песенок, «танчиков», дешевых хохм, на которые охотно клевал невзыскательный зритель, заполнивший партер и ярусы театра Маяковского. Правда, справедливости ради надо сказать, что в «Кресле» были симпатичные актерские работы В. А. Любимова, Г. П. Кириллова, А. А. Бурцева.

Главную роль старой актрисы, ныне суфлера, играла М. И. Бабанова. Играла про себя, про свою судьбу, конечно, насколько скудный материал позволял играть. Во втором акте она пела романс-воспоминание о театре, о своем актерском прошлом, и у любивших Бабанову, знавших ее судьбу, навертывались слезы. Эту же роль во втором составе играла К. М. Половикова, актриса громкой славы в театре Революции и такой же грустной судьбы в театре, руководимом Охлопковым.

Пьесу Погодина играла молодежь театра. В роли двадцатилетней «маленькой студентки» притворялась Вера Марковна Орлова, хорошая комедийная актриса, претендовавшая

на молодые роли, поскольку эпитет «вечно юная» прочно закрепился за ней, за Верочкой Орловой…

Вот и все, что сохранилось у меня в памяти о неохлопковской режиссуре театра Маяковского. А ведь тогда многое казалось важным и значительным. Кипели страсти, и какие выходили рецензии в газетах и в толстых журналах! Я играл в «Студентке» Льва Порошина, того самого «стилягу» в узеньких брючках, которые не мешали ему быть талантливым физиком и положительным героем, на чьи остроты зал отвечал хохотом и аплодисментами. Я был доволен, я был просто-таки счастлив от похвал Н. Ф. Погодина, в доме которого на банкете произнес претенциозный тост, вызвавший общее восхищение и так понравившийся Погодину: «А. П. Чехов сказал, что если на стене висит ружье, оно должно выстрелить. Ружье драматурга Николая Федоровича выстрелило. Выпьем же за человека с ружьем!!» Боже, стыдно вспоминать. Но ведь я думал тогда и говорил искренне.

Верил, что это так, и Погодин. Потом он поедет в Америку, и поездка его поразит настолько, что, вернувшись, он запьет, зная, что для него это равносильно самоубийству. Погодина буквально ошеломило, что его, классика советской драматургии, «не знает в Штатах ни одна собака!».

Он так и сказал своему сыну Олегу.

Говорят, что перед смертью Николай Федорович, человек умный, страстный, много говорил о переоценке ценностей, о суете, о томлении духа. Пил, несмотря на категорические запреты врачей, и быстро умер.

Когда в 1959 году я пришел в «Современник», где у меня поначалу все складывалось неудачно, то от друзей, знакомых и просто зрителей постоянно слышал вопрос: не жалею ли, что ушел от Охлопкова? Я отвечал: «Жалею, жалею, что не ушел раньше». Мне пришлось многому переучиваться, постигать новую манеру игры, в обшем, переживать процесс вхождения в новый коллектив, что всегда непросто для актера, а начни с «азов» три года назад, я бы считался основателем.

Эти самые основатели совсем недавно были моими сокурсниками, умевшими не больше, чем я, «думать», «воспринимать», «быть живыми», «процессуальными», «органичными» и т. д. Когда же я вернулся к однокашникам, мне не уставали твердить, что я безнадежно испорчен «охлопковщиной», что я не умею «по-живому воспринимать», «думать», словом, я не был тем же основателем со всем, что под этим подразумевается. Деление на основателей и примкнувших еще долго преследовало меня в «Современнике». Понадобился не

один год, чтобы товарищи увидели во мне своего и околосовременниковские критики уже не считали меня паршивой овцой, которая все стадо портит.

Я болезненно переживал. Неблагодарно вспоминал Охлопкова, который в 57-м году не отпустил меня.

Уже после первого сезона, когда я сыграл Гамлета и вышли в центральных газетах рецензии Н. Крымовой, Н. Лордкипанидзе, М. Туровской с броскими названиями «Необыкновенный дебют», «Новый Гамлет», когда обо мне говорили, ходили на меня, когда я был отправлен на шекспировский фестиваль в Канаду, я имел наглость прийти к Охлопкову с просьбой отпустить меня в «Современник».

Он принял меня в кабинете, в том самом, где полгода назад решалась моя судьба. Вспоминая теперь это свидание, поражаюсь, как он меня не выгнал, не вышвырнул вон из кабинета, а затем и из театра. Он спокойно выслушал мои соображения. Выразив ему благодарность до конца дней моих за все, что он для меня сделал, я объяснил: новое дело, которое начал Ефремов, это дело моего поколения; принимают в нем участие мои товарищи по студии; я связан с ними единомыслием; я дал слово Ефремову, что, сыграв Гамлета, вернусь к нему; наконец, он мой педагог, учитель и… вообще.

— Николай Павлович, не сердитесь. Отпустите меня с миром и благословите, так сказать, на ратные подвиги.

Не знаю, что думал про меня Охлопков, и никогда не узнаю, но он терпеливо разъяснил, что Гамлет — это роль, которую можно играть годами, совершенствоваться, расти в ней и тем не менее не дорасти до нее никогда. Но стремиться к этому надо. Что будут у меня и другие роли. Что Ефремов и его ребята люди способные, но вообще это еще самодеятельность и неизвестно, что из этого получится в дальнейшем. Что мне еще надо учиться, а там у кого? Поэтому не стоит совершать столь безответственный поступок. «Подожди, перейти к ним ты всегда успеешь». На том и расстались.

Прошел еще один сезон 1957/58 года. Я репетировал у Дудина, у Толмазова. Праздниками были лишь спектакли «Гамлета», но и к этому я вскоре привык и, каюсь, воспринимал их как должное. Охлопкова я видел только на репетициях других пьес. Я часто заглядывал в зал, где репетировались «Садовник и тень» Леонова и арбузовская «Дальняя дорога». Он приходил всегда пунктуально, ровно в 11 часов. Все были уже на местах и ждали, каким он придет? Николай Павлович не давал привыкнуть к себе. Иногда он входил в зал в бежевом пальто из верблюжьей шерсти, на голове — английский берет, снимал коричневые

лайковые перчатки и, поздоровавшись со всеми, говорил: «Господа артисты! К началу!»

На другой день стремительно влетал на репетицию в мятом пиджаке, в ковбойке с расстегнутым воротом — так, чтобы была видна морская тельняшка. «Все по местам! Поехали!» И проводил репетиции уже в другом образе.

Но и к этому я привык. Как привыкли Л. Н. Свердлин, А. А. Ханов к обещанным Лиру и Отелло, которых они никогда не сыграют. В конце сезона 58-го года я подал заявление об уходе. По закону его должны были удовлетворить через две недели. Меня вызвал в кабинет зам. директора Д. С. Долгопольский, «умный еврей при губернаторе» — директоре театра Н. Д. Карманове.

— Вам что, Миша, надо чтобы прибавили зарплату? Говорите прямо. Прибавим.

Я что-то объяснял про эстетику театра Маяковского и театра «Современник», лепетал про гражданственность и репертуар. Он смотрел на меня, как на идиота. Не верил. Я устал убеждать, доказывать, вообще уперся:

— Заявление подано. Есть закон. Театр не подвожу: везде или — я второй состав, или у меня второй состав.

Дмитрий Самойлович понял, что я всерьез закосил из театра. Так до конца и не разобравшись, что заставляет меня уйти от Охлопкова, от тарификации, от многого другого, что он считал ценным и нужным, сказал, что говорит со мной по просьбе Николая Павловича, но раз так, передаст ему мое заявление, а там уж как шеф решит.

— И решать нечего, закон есть закон, — твердил я.

Через две недели я был приглашен к Карманову. В присутствии парторга, председателя месткома и секретаря комсомольской организации я получил от директора втык за хулиганское поведение, выражавшееся в опозданиях на выходы, за злоупотребление спиртными напитками и прочие провинности. Представители треугольника и комсомольский вожак осудили меня за неблагодарность и зазнайство. В ответном слове я пытался восстановить истину, говоря, что опоздания даже не были зафиксированы в приказах, что «злоупотребляю» дома в свободное от работы время, что зазнайством не страдаю, ведь ухожу не во МХАТ или Малый, а в театр, который ведет трудную жизнь, существует на птичьих правах, даже не имеет своего помещения, ухожу, стало быть, по принципиальным соображениям. И вообще, раз я такой, как вы говорите, на кой черт я вам сдался, отпустите. И опять про закон.

— Мы вас вызывали, чтобы обсудить ваше поведение, —

сказал Карманов.

Я снова про поведение: что не имею выговоров, что, напротив, имею благодарности в приказах за срочные вводы, — в одних «Аристократах» переиграл всех блатных и вредителей, когда те в запое были. Что имею даже медаль за освоение целинных и залежных земель, куда вместе с вами, Никита Давыдович, ездил и где на ваших, Никита Давыдович, глазах, дрожа от холода, трико натягивал, «Быть или не быть» колхозникам говорил, а ребенок в зале плакал: «Мам, а мам! Чего этот валет ругается?!» И в который раз про закон говорю, но «треугольник» и комсомол на меня даже и не смотрят.

— Что же касается закона, товарищ Козаков, на который вы все время ссылаетесь, то он гласит, что вы обязаны отработать у нас три года как молодой специалист. А вы только два отработали. Так что идите и подумайте о том, как вам жить дальше. У вас на это времени хватит. Целый год впереди. Не смею задерживать.

Через год я опять подал заявление об уходе. Еще будучи на гастролях в Риге весной 1959 года, — на последних гастролях с «Гамлетом» (до этого — Ленинград, Одесса, Львов), — я летал в Москву, где репетировал в «Современнике» первую свою роль в спектакле «Взломщики тишины» О. Скачкова, уверенный, что уж на сей раз меня никто не задержит в ненавистном теперь мне театре Маяковского.

В последний сезон по отношению ко мне проводили, что называется, политику кнута и пряника. То держали в черном теле, то дали роль самого Жака Ру, который сидел в тюрьме под спутником, то прибавили зарплату, то запрещали сниматься в кино. С Охлопковым я практически не сталкивался, если не считать очень коротких репетиций спешневской пьесы.

И вдруг за две недели до конца гастролей в Риге и до конца сезона Д. С. Долгопольский сообщает мне, что Николай Павлович хочет меня видеть, что живет он на Рижском взморье и что в моем распоряжении машина, которая меня туда доставит и привезет обратно в Ригу. Обалдеть!

Еду. По дороге думаю, что делать, если начнет уговаривать. А ведь не поддаться его обаянию куда трудней, чем базарить с Кармановым. Сколько раз я видел, как взбешенный актер или актриса шли к нему для решительного разговора, но стоило Охлопкову улыбнуться и сказать две-три ничего не значащие фразы, и от гнева и возмущения не оставалось следа. Глядишь, выходит из его кабинета улыбающийся человек, а потом сам удивляется: чему я радуюсь, ведь все осталось по-прежнему?!

Солнечный день на Рижском взморье — совсем такой же, как

три года тому назад, когда я ждал Охлопкова в Переделкино, на даче Штейнов. Николай Павлович сидит на открытой веранде в шезлонге, в летней рубашке, седой, красивый. Усаживает, угощает фруктами и чаем как ни в чем не бывало. Как будто не дал год назад приказа Карманову удержать меня в театре правдами и неправдами. И не потому, что уж так ценил мое дарование или театр не мог без меня обойтись, а из престижных соображений: не хотел, не мог позволить, чтобы ему изменили. Сказал Карманову:

— Вы директор! Придумайте что-нибудь!

И тот придумал. И хотя Ефремов ходил хлопотать в министерство, доказывая, что закон о трехгодичной отработке создан для того, чтобы актеры из провинции не бежали в большие города, а тут-то случай другой, ничего не вышло.

— Козаков морально не устойчив, пьет, нарушает дисциплину, — все это, между прочим, Карманов излагал в присутствии большого начальства.

Ефремов на это — совсем как и я раньше:

— Так зачем он вам такой нужен? Тем более отпустите!

— Мы его перевоспитаем. Это наш долг. Три сезона должен отработать.

И я отработал. И вот сижу теперь у Охлопкова, чаи — гоняю и жду, что он скажет. А он ничего особенного не говорит, поглядывает на меня и ждет: может, я что скажу? А я ничего особенного не говорю. Так что-то про погоду и про то, как хорошо здесь в Юрмале.

— Да, так вот для чего я просил тебя приехать. Я лечу в Канаду на шекспировский фестиваль. Ты ведь там был?

— Да, был, Николай Павлович.

— Это хорошо, что был… Ну расскажи поподробней, что там да как?

Начинаю тараторить про канадский Стрэдфорд, про то, как там играют прекрасные актеры. Это, говорю, не только театральный, но и музыкальный фестиваль, и джаз там, и студенческие представления, и кофе, и какава… Делает вид, что слушает, что все это ему нужно знать. Я выдохся. Помолчали.

— Ну что ж, спасибо за рассказ. Гебе, наверное, пора. Ты сегодня играешь?

— Играю, Николай Павлович.

— Что?

— Гамлета.

— Гамлета? Это хорошо, что Гамлета… Ну, пока.

— До свидания, Николай Павлович. Спасибо.

— Не за что…

Тот «Гамлет» был последним. Уже смотрел меня, как я когда-то Самойлова, худенький мальчик с белыми волосами и нервным лицом — Эдик Марцевич. Запоминал мизансцены и музыкальные аккорды, чтобы знать, когда вступать с репликой. Он сыграет Гамлета, Сергея в «Иркутской истории». Я это увижу, уже будучи актером «Современника», увижу на поклонах и Николая Павловича в зале Чайковского после «Медеи» Еврипида, которую он все-таки поставил. Опять будут овации, и, как когда-то, Охлопков будет выходить, выплывать, вышагивать, импровизируя поклоны, улыбающийся, с гордо поднятой седой головой.

Когда будет премьера «Иркутской истории», на поклоны не выйдет. Он — в больнице. Я буду знать о нем по слухам: очень постарел, не узнает людей, если приходит в театр, путает актеров. Услышу ужасные слова — склероз, маразм.

«Живьем» я увидел его случайно один, и последний раз на улице, — в сопровождении Е. И. Зотовой он шел, с трудом перебирая ногами, от машины до директорского служебного входа. Машина остановилась у самого подъезда. Боже, как долог был этот путь…

VI

Какой ефремовский спектакль положил начало «Современнику»? Принято считать, что «Вечно живые», которыми открылась студия молодых актеров, о чем и извещала сине-белая афиша, приглашающая зрителей в филиал МХАТа. Формально так. Но трамплином послужила все-таки пьеса «В добрый час». А начало «Современнику» и его эстетике было положено в ЦДТ, где в одном спектакле, в единой точке скрестились три линии: Эфрос — Розов — Ефремов.

Ефремов сыграл в этой пьесе у Эфроса и почти одновременно ставил ее на дипломном курсе, где учились Г. Волчек и И. Кваша, двое из основателей будущего театра. Тогда-то в недрах школы-студии из их первых успехов, разговоров, дружбы, выпивок наконец родилась идея своего «дела». Затем начались знаменитые ночные репетиции «Вечно живых» с привлечением самых разных артистов московских театров: актеров МХАТа М. Зимина, Л. Губанова, Л. Харитонова, Л. Толмачевой — тогда артистки театра Моссовета, ЦДТ был представлен Печниковым, Елисеевой, ЦТСА — Николаем Пастуховым, здесь же были студенты — Табаков, Сергачев и другие. Репетиции шли в той же школе-студии, шли, как я уже сказал, по ночам, так как это было единственное общее свободное время — днем все служили в своих театрах. Ко дню премьеры, еще не в филиале МХАТа, а в большом зале школы-студии, актеры были на пределе. Их, шутя, называли «еле живыми».

Помню первый спектакль. Занавес открылся в полночь, но зал был полон. Кого там только не было: режиссеры, актеры, писатели, критики. И понятно. «За последние пятнадцать лет в Москве не возникло ни одного молодого студийного организма. Это преступно нерасчетливо», — писал Алексей Арбузов. Многие с ним соглашались. И вот наконец…

Премьера «Вечно живых» описана неоднократно. Ждали новое, а увидели «старое». Спектакль отличала приверженность мхатовской школе Станиславского и Немировича-Данченко, но такая, какой понимали ее Ефремов и его актеры. Чем же тогда волновал спектакль? В понимании этого сходятся все серьезные критики, писавшие о нем, впоследствии не один раз возобновлявшемся за двадцать с лишним лет существования «Современника».

В «Вечно живых» студийцы нащупывали пульс и угадывали философию времени, переданную в точных бытовых интонациях. Поэтому я предлагаю здесь и далее употреблять по отношению к

«Современнику» понятие «неореализм», которое следует помножить на другое, на «десталинизацию», — тогда мы можем получить некую формулу его успеха и заодно понять причины грядущего распада.

На одном из заседаний совета театра и его труппы Ефремовым была предложена дискуссия об эстетической программе. После того как в течение нескольких суток ломались копья и дискутанты охрипли настолько, что вечерний спектакль был под угрозой срыва, дискуссия зашла в тупик, который следовало бы назвать «тупик имени метода Станиславского». И как ни жаждал Олег Николаевич своей программы, сформулированной и непременно записанной, я при поддержке многих товарищей доказал, что таковую писать бессмысленно.

«Современник» возник в полемике с практикой современного нам МХАТа, но ничего принципиально нового записать в «Программу» мы не могли. Да это было и не нужно. Наше «новое» состояло в восприятии ритма жизни, проблем, которые она перед нами ставила, в том, что мы, по счастью, были живыми людьми, и это определяло манеру игры и иное по сравнению с МХАТом качество сценической правды, которое я условно и называю «неореализм», не претендуя на искусствоведческие аналогии, скажем, с неореализмом итальянского кино. А обвиняли нас в «шептальном реализме», в том, что мы «играем под себя», что «нет крупности» — ну, и тому подобное.

Вообще обвинений было много. Даже угроз. Существовали мы на птичьих правах. Хотя поначалу все шло, в общем, успешно, и тот же МХАТ нам помогал. Сошлюсь на статью И. Соловьевой «Театр, который откроется завтра».

«…Оправдается ли оптимистический заголовок и откроется ли впрямь новый театр? Да, по всей вероятности, откроется. Руководство Художественного театра пришло к решению не только благородному, но и умному. Оно приняло на себя обязанность опекуна студии; МХАТ предоставил ей жилплощадь — репетиционные помещения, сцену; МХАТ финансирует постановки и оплачивает труд молодых актеров, которые получили таким образом возможность уйти из театров, где они работали до этого, и сполна отдаться своему творческому предприятию. И в то же время МХАТ предоставляет студийцам художественную самостоятельность, оставляя за ними право самим комплектовать труппу, готовить спектакли и строить репертуар. МХАТ сам взялся уберечь начатое Олегом Ефремовым и его товарищами дело от растворения в повседневном потоке творческой практики Художественного театра. В то же время

можно и не сомневаться, что творческие советы замечательных мастеров Художественного театра окажут немалую пользу молодым студийцам…»

Поначалу так оно и было. Вторую премьеру — «В поисках радости» — я еще видел на сцене филиала МХАТа. Но после третьей, «Никто» По пьесе Эдуардо де Филиппо в постановке Эфроса, в благородном семействе разыгрался скандал. И «Вечно живые», и «В поисках радости» ни по форме, ни по содержанию раздражения у опекунов пока не вызывали; когда же на святых подмостках появились «модерновые» декорации Левки Збарского, а по МХАТу разнесся слух, что этот то ли Феликс, то ли Лев — художник-абстракционист, послышались голоса недовольства.

По афише Феликс, а в жизни Лев, Збарский заслужил кличку абстракциониста тем, как он расписывал задник сцены. Ему понадобились цветовые пятна. Для скорости дела, а может быть, для эпатажа, к которому Феликс Лев Эрих Мария Збарский, как мы его называли, всегда был склонен, он обулся в старые ботинки, налил в тазы разных красок, расстелил задник по полу, а потом влезал в нужный таз и прыгал по заднику, оставляя следы краски, чем и привел в ужас декораторов мхатовских мастерских, привыкших к тому, чтобы каждый листик тщательно прописывался на фонах задника.

Поползли слухи о «левачестве» подопечных. Шел 1958 год, и к условному оформлению МХАТ далеко не был готов. А тут еще пьеска сомнительная. Второй акт на том свете происходит. Финал вообще безысходный. Не устроило опекунов многое в режиссуре и в игре артистов. Не могли смириться с тем, например, что Олег Ефремов, играющий роль простолюдина Винченцо, позволял себе — на сцене МХАТа! — сидеть в трусах и мять бумажку перед тем, как пойти в сортир…

Разыгрался скандал, в результате которого «Современник» отпочковался от альма-матер, и начались странствия по площадкам столицы.

Они продолжались четыре года, пока в 1961-м театр-студия не получил здание в центре Москвы, на площади Маяковского. Это стало неслыханным праздником для нас. После клуба «Правды», после ДК железнодорожников, после площадки летнего сада им. Баумана, после других чужих залов — театра-студии киноактера, театра им. Пушкина, концертного зала гостиницы «Советская» — получить крышу над головой, свой дом, где можно репетировать, разместиться по гримуборным, расположить все цеха, свой дом, где у каждого наконец будет собственное место… Правда, мы знали, что пристанище временное, оно было обречено

на снос по плану реконструкции площади Маяковского, и на торжественном новоселье А. Ширвиндт, поздравляя нас, сострил: «Наконец-то «Современник» получил свое здание… сносное!»

Нынешние двадцатилетние, назначая свидания у памятника Маяковскому, возможно, и не догадываются, что перед гостиницей «Пекин» находилось старое театральное здание, в котором играл молодой «Современник». А это были прекрасные годы нашего театра, может быть — лучшие. И когда сносили здание, верные зрители шли прощаться с ним — огромная набралась толпа. Помню, когда осталось лишь полздания и обнажились коридоры и гримуборные, из старого шкафа перед былым кабинетом Ефремова долго летели листы бумаги — может быть, протоколы наших ночных заседаний? Ведь наше единомыслие вырабатывалось в бесконечных спорах, и очень часто два-три окна в кабинете Ефремова продолжали светиться всю ночь.

С какой радостью мы провели субботник для наведения косметики перед торжественным открытием! Кто только не пришел к нам в гости! В «Современнике» умели не только работать, но и веселиться сообща. Эта традиция возникла с первого дня его существования и шла от характера самого Олега. Еще когда он был педагогом и мы с Витей Сергачевым, «трудные студенты», с успехом сыграли отрывок, им поставленный, Олег повел нас, второкурсников, в ресторан «Нева» и устроил нам маленький праздник.

В 1953 году актеры МХАТа и ЦДТ часто забегали в «Неву» после спектаклей — их называли «богатыри Невы». Вот там мы с Ефремовым и перешли на «ты».

После экзаменов, а затем после спектаклей мы собирались у кого-нибудь на дому, чаще всего у Гали Волчек, поскольку дом у нее был и ее мама, Вера Исааковна, всех угощала какой-нибудь закуской, выпивка покупалась в складчину. Олег был тогда одним из нас, товарищем для всех, со всеми на «ты». Кваша его даже называл: «Аля». Потом, когда мы стали старше, это «Аля» уже звучало не всегда к месту, как если бы Ефремов вдруг надел бриджи и гольфики, которые носил до войны.

Застолье было продолжением работы, а работа — продолжением застолья. Но это не означало, что на репетициях не было авторитарности режиссера. Ефремов всегда воспринимался учителем, руководителем, вождем. Табаков прозвал его «фюлером», иногда мы называли Олега «дуче», но ласково и любя, бесконечно уважая в нем актера, режиссера, человека. Все мы были его учениками, все обожали его и

подражали в манере игры. Нас за это даже упрекали в прессе: «В первые годы «Современника» нередко создавалось впечатление, будто по сцене ходят несколько Ефремовых, — справедливо писал критик В. Кардин. Правда, потом «…по мере профессионального возмужания подобное копирование стало уступать место самостоятельности…». И это тоже верно. Хотя ефремовское во многих из нас сидит так прочно, что отрешиться от него окончательно вряд ли удастся.

Что бы мы ни говорили сейчас или ни написали в мемуарах потом, как бы многим из нас ни хотелось забыть влияние, которое имела на нас личность Олега, от этого не изменится суть. «Современник» — его детище, «современники» — его дети…

Он не давал нам покоя ни днем, ни ночью. Мог позвонить за полночь перед премьерой Гале Волчек:

— Спишь, лапуля? Надо о роли думать, а не спать…

— Олег, ну вот, ей-Богу! Мне ведь только сейчас удалось уснуть, и то после того, как снотворное приняла…

Мне — в застолье, на моем же дне рождения, в присутствии гостей — он выдавал такой анализ моей работы, что гости недоумевали: «За что он тебя так не любит?» Но я думаю, что именно тогда он и любил меня и всех нас. И мы это чувствовали, хотя обидно порой бывало до слез. В 1959 году, уже обремененный семьей, я купил двухкомнатную кооперативную квартиру на Аэропортовской и сидел по уши в долгах. Пришел на новоселье Олег и с ходу обвинил меня в буржуазности. Вообще этой «буржуазностью» он меня преследовал часто. И «Москвич» мой ему покоя не давал, и «пижонский» вид злил. Впоследствии, когда я по-прежнему жил приблизительно на том же материальном уровне и вдобавок ходил пешком, мне иногда бывало смешно видеть его, демократа, пролетающего мимо на черном «мерседесе».

За годы знакомства наши отношения с Олегом претерпевали изменения. Но даже если отрешиться от этого, то рассказать о нем — вещь необыкновенно трудная, скорее же всего невозможная. Когда-то Галя Волчек сказала мне: «Если у нормального человека бывает десять слоев, которые драматург должен написать, а мы попытаться сыграть, то у Ефремова их сто!»

Наши с Олегом вкусы, воззрения, взгляды стали к моменту моего ухода из МХАТа несхожими, хотя и расставались мы если не друзьями, то, уж во всяком случае, не врагами…

А в начале пути все, что он говорил, было для меня бесспорным, как и для большинства моих товарищей. В области же театрального дела Ефремов имел абсолютный авторитет.

Наш театр называли театром единомышленников, но единомыслие давалось подчас тяжко и вырабатывалось годами совместной жизни. Если «Программу» мы записать не сумели, то «Устав» выработали, и он был «начертан». До 1964 года мы назывались театром-студией и существовали по студийным правилам внутреннего распорядка.

Мне скучно приводить документы, стенограммы ночных бдений и споров, этапы создания законодательства «Современника», да и не нужно это. Важно другое: Устав был написан искренне, он возник органично, как внутренняя потребность.

Репертуар утверждался сообща — это было главное в Уставе. И труппа формировалась общими усилиями — это второй опорный пункт Устава.

«Всего-то?» — спросит неискушенный в театральных делах человек. Да, всего-то! Но в условиях, далеких от частной антрепризы, при том, что «Современник» был островком в общей системе театров страны, это совсем не так уж мало.

Во главе дела был Ефремов. При нем Совет. Труппа делилась на две части, постоянную и переменную. Актеры из постоянной могли перекочевать в переменную и наоборот: все решалось голосованием. Но ему предшествовало предварительное обсуждение, которое происходило по правилам «игры во мнения».

В алфавитном порядке каждый из нас уходил за дверь. Его обсуждали по 30–40 минут. Иногда час. Всесторонне. Какой актер? Что сыграл? Вырос, не вырос? Что и как играл на стороне — в кино, на телевидении? Дисциплина? Что за человек? Как относится к делу? К людям? Шли споры, сталкивались крайние суждения. Ефремов или председательствующий суммировали общее мнение. Наконец мученика, который час торчал в коридоре, курил и обдумывал свои грехи, вызывали на манеж, и председатель начинал: «Был, дескать, на балу и слыхал по вас молву. Одни говорят, что вы… Другие утверждают… Третьи сомневаются…»

Ты все это слушал молча, переживал, догадывался, кто эти «другие» и «третьи».

Потом ты имел право на ответное слово, но лучше было не травить душу изнемогающим от усталости «единомышленникам». Ты садился на свое место, за дверь уходил следующий, и наконец наступала очередь Ефремова, уходил уже он. Вот с этим моментом, помню, всегда была связана некоторая неловкость. Начинались не слишком естественные шуточки: «Ну, держись, Олег Николаевич, сейчас мы тебе покажем», — и неестественность происходила оттого, что мы чувствовали себя

детьми, вздумавшими обсуждать «тятеньку». Обсуждали торопливо — хвалить неудобно, ругать тоже, — лично я в эти минуты всегда ощущал несерьезность происходящего, хотя разбор любого члена коллектива казался мне делом вполне нормальным.

Происходило голосование, разумеется тайное, в результате чего кто-то перекочевывал в переменный состав, а после обсуждения переменного кто-то попадал в постоянную часть труппы. По нашему Уставу проголосовать за отчисление актера из театра можно было только в том случае, если он был — еще или уже — в переменном составе.

Такого рода отчисление откровенно противоречило советским законам. Любой отчисленный теоретически мог апеллировать в профсоюзные инстанции, и они бы его поддержали, коль скоро он не нарушал трудовой дисциплины и не подлежал увольнению по КЗОТу. Поэтому каждый, принимаемый в театр-студию «Современник», должен был ознакомиться с Уставом и дать подписку, что согласен с ним и никаких претензий, если не дай Бог что случится с ним впоследствии, иметь не будет, а сам своей собственной рукой напишет заявление об уходе.

Вообще вся эта процедура была мучительной. Представьте, что вы работаете с человеком бок о бок два-три года. Он хороший человек… Да разве в этом дело? Пусть даже он лично вам несимпатичен и неважно играет роли, — все равно после подсчета голосов смутно бывало на душе. И тем не менее такая молодая жестокость была необходима молодому театру. В мучительных ночных бдениях вырабатывались общие критерии, проветривались мозги, все это предостерегало от самоуспокоенности, во всяком случае в первые годы, когда общее дело для тебя было так же важно, как и актерская твоя судьба.

Но театр-студия мало-помалу укреплял свои позиции в системе московских театров, приходило признание, так что закрытие делу уже не грозило. И вот тогда-то на первый план стали вылезать личные взаимоотношения, которые всегда в театральном коллективе складываются непросто. Это стало сказываться и на процедуре «игры во мнения» с последующим голосованием. Олег прекрасно понимал, что надо чем-то подкрепить объективность взгляда «единомышленников» друг на друга, и разработал проект экономической заинтересованности.

Дело в том, что все мы, естественно, получали ту или иную зарплату — согласно своей тарификации, строго определенной Министерством культуры. Одно время после голосования, когда определялся протагонист сезона и общее мнение товарищей обнаруживало положение каждого из нас, мы сами внутри

коллектива эту зарплату перераспределяли. Был общественный кассир, ему сдавались деньги, и он производил перерасчеты с актерами. Скажем, артист Икс тарифицирован на 120 рублей, однако стал первачом, и собрание постоянной части труппы сочло нужным, чтобы он получал в следующем сезоне 150 рублей. Где взять недостающие тридцать? Но артисты Игрек и Зет, получающие по 145 рублей, согласно все той же тарификации, в прошедшем сезоне работали плохо, что установлено тайным голосованием. Им, стало быть, надлежало сдать по 15 рублей общественному кассиру, а тот, в свою очередь, вручал их артисту Икс.

Эта процедура была возможна при условии полной веры в правильность решения коллектива, когда честность каждого не вызывала сомнений: словом, в период прекрасного отрочества театра-студии «Современник».

Как известно, молодость — это недостаток, который быстро проходит.

И Ефремов предложил новый экономический проект, с которым обратился в Управление культуры. Из него следовало, что «Современник» готов трудиться в несколько раз интенсивнее, чем сейчас, в два раза увеличить количество спектаклей, актеры дают подписку, что не будут сниматься в кино, халтурить на радио, в концертах, а все силы отдадут только театру, — но тогда уж и труд их должен быть соответственно вознагражден. Театр готов, чтобы ему увеличили финансовый план, но, выполнив его, просит «перевыполненные» деньги оставлять именно в театре, дабы распределять их среди актеров по «марочной системе». Актеры становятся, так сказать, «сосьетерами», держателями акций, как было, между прочим, и в старом… нет, еще не в МХАТе, а в Художественном театре, у Станиславского и Немировича. Количество марок будут определять опять-таки «игра во мнения» и тайное голосование. Таким образом, «держатель акций» окажется истинно озабочен мастерством актеров, играющих с ним рядом, появится принцип материальной заинтересованности, способствующий развитию дела и подкрепляющий Устав, который без этого держался на эфемерной основе.

Предложение Олега Николаевича, единогласно поддержанное труппой, начальство восприняло как потрясение основ социалистической системы. Прозвучала фраза: «Венгрию развели!», и экономический проект был, разумеется, тут же похоронен. Но его еще долго помнили Ефремову, когда хотели постращать.

Надо сказать, что на плечи Олега всегда ложилась вся

тяжесть взаимоотношений с вышестоящими инстанциями. Какой-то большой чиновник из Министерства культуры ответил коротко и ясно, когда Ефремов обратился к нему по одному из жизненно важных вопросов: «Что ты мне заладил: «коллектив, коллектив»… Кто там у тебя в коллективе? Несерьезно все это! Для меня есть один человек! Запомни: Олег Попов! Ой, извини! Олег Ефремов!..» Что говорить, он был буфером между бескомпромиссным молодым коллективом и руководством министерства, которое не воспринимало всерьез «пацанов» и «девчат» из «Современника». Начальник отдела кадров пенял Олегу: «Вообще одних евреев набрал: Кваша, Евстигнеев. Одна русская, да и та баба — Волчок».

Нелегко приходилось Ефремову, но на то он и был «фюлер», чтобы тащить этот воз…

Спектакль «Вечно живые» заканчивался серией вопросов: «Зачем я живу? Зачем живем мы все? Как мы живем? Как мы будем жить?»

Эти вопросы — вроде бы вполне абстрактные — звучали в 1956 году более чем определенно. Если наше поколение спасено от фашизма ценой немыслимых жертв, если почти в каждой семье кто-то так или иначе погиб, то теперь, когда наступило другое время, когда на XX съезде сказано про «ленинские нормы» и «ленинские принципы», как надо жить вообще, и в искусстве в частности?

Поэтому, наверное, в следующей работе «Современника» «В поисках радости» — десятиклассник Олег рубил отцовской саблей, сохранившейся в доме чуть ли не со времени гражданской войны, современные торшеры и серванты, приобретенные женой старшего брата мещанкой Леночкой. Одним символом он пытался уничтожить другой символ. Бунт против мещанства заканчивался стихами, которые герой спектакля Олег — он же Олег Табаков — читал под занавес:

Нет мне туда дороги,
Пути в эти заросли нет!

Такой декларативный финал был вполне в духе «Современника». «Как мы будем жить?» Нет, не так, как хотят современные мещане! Мы не будем копить и обставляться, мы будем бунтовать! То есть по-своему, по-нашему, по-тогдашнему понятая десталинизация и здесь была подспудным смыслом спектакля, да и пьесы, — Виктор Сергеевич Розов не зря стал благодатнейшим материалом для поисков Эфроса и Ефремова.

Напомню: «Да, но кто Чехов?» «Розов», — ответил мне когда-то один из основателей театра Игорь Кваша, выражая, судя по всему, общее мнение основателей.

Уже в конце 70-х это утверждение стало казаться смехотворным, но тогда Розов действительно был центром, вокруг которого кипели страсти, за право постановок его пьес сражались театры и режиссеры, о спектаклях выходило множество статей.

Достаточно привести статистическую выкладку, и станет понятно, что Кваша говорил без тени юмора. Из 35 пьес, поставленных «Современником» с 1956 по 1970 год, в репертуаре театра пять (!) было собственно розовских: «Вечно живые», «В поисках радости», «В день свадьбы», «С вечера до полудня», «Традиционный сбор» и одна его инсценировка «Обыкновенной истории» Гончарова. «Вечно живые» шли в трех версиях, дважды возобновленные. А после 70-го, когда Ефремов ушел во МХАТ, «Современник» поставил еще два розовских опуса.

Итак, почти одна шестая часть репертуара — это Розов. Любимый (подчеркиваю — любимый) драматург театра А. М. Володин, чье пятидесятилетие торжественно и весело, как мы когда-то умели, отмечалось в «Современнике», был представлен все-таки лишь тремя пьесами: «Пять вечеров», «Старшая сестра» и «Назначение». Василий Аксенов — всего одной: «Всегда в продаже». Александр Вампилов будет поставлен молодым Валерием Фокиным только в середине 70-х годов…

Жизнь показала, что все пьесы Розова, кроме разве «Вечно живых», — бабочки-однодневки. Их никогда потом не ставили снова. Но когда они появлялись из-под пера автора, за них брались, я бы сказал, хватались такие режиссеры, как Эфрос, Товстоногов, Ефремов, оспаривая право «первой ночи». Часто его пьесы шли одновременно в разных московских театрах. «Вечно живые» — у ермоловцев и в «Современнике», «В поисках радости» — в режиссуре Ефремова и в ЦДТ, в постановке Эфроса. И тот и другой ставили «В день свадьбы», Олег — у нас, а Эфрос — в возглавляемом им тогда Театре им. Ленинского комсомола. В провинции же пьесы Розова игрались в сотнях театров, что, как я теперь понимаю, совершенно естественно: это было и маняще, щекочуще остро, и в то же время сравнительно безопасно.

Антимещанский писатель. Розов сам стал отчасти советским мещанином, смотрящим на мир сквозь «розовые очки». Собственно, он всегда держался золотой середины и поднимал злободневную проблему, ловко закругляя к концу пьесы торчащие углы, но для тех, кто, подобно андерсеновско-шварцевской принцессе, был чувствителен ко всякого рода шероховатостям под

перинами, даже эта горошина внушала одним радость приобщения к «остроте», другим — беспокойство и недовольство. Но проходило время, стихали страсти, пьесы Розова канонизировались, и вот тогда-то к ним больше не возвращался ни один серьезный режиссер.

Тем не менее они, буду справедлив, вполне укладывались в современниковское направление. Пристальное внимание драматурга к отдельному индивидууму, в недавнем прошлом именовавшемуся «винтиком», соответствовало устремлениям Ефремова, постоянно твердившего о воссоздании на сцене «жизни человеческого духа». А когда в пьесе существовал «бунт», да еще с высказанной вслух декларацией, она и вовсе воспринималась «Современником» как откровение.

Интересно, что розовский Олег бунтовал в то же самое время, что и Джимми Портер в пьесе Осборна «Оглянись во гневе», — вот тогда бы «Современнику» и поставить пьесу «разгневанного» молодого англичанина, а не спустя почти десять лет, когда уже давно настала пора оглянуться без гнева, но в серьезных раздумьях о прошлом…

И тут мы сталкиваемся с двумя очень важными вопросами: первое, на что «Современник» был способен сам, и второе, что ему запретили совершить, не дав показать, на что именно он способен.

Пьеса «Оглянись во гневе» была известна «Современнику». Вопрос о ней ставился в 1959 году, когда я там уже работал. Но думаю, что бунт Джимми Портера, парня наших лет, который поднялся на сцену и выплеснул в зал свою ярость, свое презрение, свое отвращение к уготованной ему жизни, к святым опорам, на коих ей надлежит держаться, был «Современнику» тогда не по зубам.

В 1958 году молочные зубы могли легко разгрызть орешек розовской пьесы. И бунт Олегов проще, и сабля отцовская, с той войны, где «комиссары в пыльных шлемах», служила надежной гарантией связи со «святыми опорами». Чему говорить «нет», современниковцы знали. Казалось, что знали и с каких позиций: с тех самых, с отцовских, с ленинских. А как иначе?

Спектакль «Два цвета», выпущенный в 1958 году, тоже противопоставлял черному красное. В плакатной пьесе А. Зака и И. Кузнецова ее герой Шурик Горяев — Игорь Кваша — читал под занавес стихи: «Кто из нас в этот час рассвета смел бы спутать два главных цвета?!» Нет, никаких сомнений в красном цвете у «Современника» не было. И черный был ненавидим искренне, поэтому три зловещие фигуры — Глухарь (Евстигнеев), Репа

(Елисеев) и Глотов (Паулус) — были обрисованы в спектакле узнаваемо и страшно. Это были не просто хулиганы, с которыми сражался современниковский паренек Шурик Горяев. Это было нечто большее. «Три ипостаси человеконенавистничества», как заметил тот же Кардин. «Попрыскать такую почву подходящей демагогией — и на ней буйным цветом расцветут разбой, изуверство, расизм».

Ирония судьбы — или закономерность тогдашней действительности? — состояла в том, что «Современнику» трудно было пробивать даже такую, по нынешним временам и понятиям сентиментально-наивную драматургию, как «В поисках радости», «Продолжение легенды», «Два цвета», хотя позиция театра была стопроцентно советской, а смысл двух последних из вышеназванных пьес просто-напросто совпадал с постановлениями партии и правительства «О перестройке высших школ» и «О мерах по борьбе с хулиганством». Правда, справедливости ради скажу, что выпускались спектакли до опубликования постановлений.

Так или иначе, «Оглянись во гневе» — пьеса, бунтовавшая против устоев, пусть даже против их устоев, не увидела и не могла увидеть света современниковской рампы в конце 50-х годов. Тут все совпало: и неподготовленность самого театра к подобной драматургии, и запрет столь резкого, хотя довольно-таки неопределенного, если не бессмысленного протеста, на который был способен Джимми Портер. Тем более что играть-то героев Осборна предстояло бы молодым советским ребятам, так что… в общем, понять начальство нетрудно.

Эзопов язык был внятен залу, истосковавшемуся по хотя бы самой что ни на есть гомеопатической дозе правды, но тем более он был ясен тем, кто был призван охранять порядок в зале.

Вспоминая репертуар театра «Современник» за 14 лет, вплоть до моего ухода, могу назвать редкие спектакли, которые выходили без предварительного и мучительного пробивания, без тяжб с Главлитом, без неоднократных просмотров, на которые руководство являлось перед премьерой.

Легко родились на свет лишь «Белоснежка и семь гномов» Устинова — Табакова, «Обыкновенная история» Гончарова — Розова и еще несколько, немного, спектаклей. Подавляющее их число приходилось пробивать — повторяю это тяжелое слово. Претензии бывали самые разнообразные: Володин — то мелкотемье, то взгляд из канавы; Розов — опять мелкотемье; западные пьесы смущали слишком углубленным присматриванием к человеческому в человеке. Понятию «общечеловеческое» был дан особенный бой, когда мы поставили

«Двое на качелях» У. Гибсона. Руководители добивались сугубой определенности позиции театра и при постановке «Пятой колонны» Хемингуэя… Ей-Богу, просто скучно излагать на бумаге все эти перипетии отношений с руководством, а если спектакль все-таки выходил, то и с прессой.

«До сих пор нет социальной системы, которая бы соответствовала человеческим потребностям; значит, если литература из отрицания и разрушения рутины превратится в апологию, то она перестанет быть литературой, исчезнет как эстетический и этический фактор», — писал Эрнст Фишер. Эту простую истину не хотят понять и принять у нас, требуя как раз апологетики изначальной и конечной, — ну а где-то там в середине иногда можно чуть-чуть и повоевать с рутиной. Отчего бы нет!

К этому — забегаю вперед — и пришел Ефремов во МХАТе, когда поставил три спектакля, ставшие тремя китами нынешнего Художественного театра: «Сталевары», «Заседание парткома», «Обратная связь».

Все начинается с изначальной лжи, как в «Обратной связи» Гельмана, где вновь назначенный молодой секретарь горкома решает выступить против второго секретаря обкома, устроившего ему это назначение. Затем борьба против косности, острые реплики, а в конце уже глобальная ложь: с неба спускается первый секретарь обкома и все ставит на свои прекрасные места. Дело, оказывается, не в экономике и не в системе, а в людях. «И как нам справедливо указали на XXV съезде партии…»

Я спросил Ефремова, понимает ли он это двойное вранье, заключенное и в пьесе, и в спектакле. Он, конечно, не согласился со мной и сказал, что берется доказать: это не так. Вот тут-то я вдруг остро подумал: «Где ж ты начал доказывать, что белое — черное и черное — белое?» И, разозлившись, спросил: «Когда я должен верить тебе? Теперь или пятнадцать лет назад?»

…Ах, учитель, учитель! А ведь был у нас праздник «Голого короля»! И какой праздник!

Эту пьесу принесла в театр Маргарита Микаэлян, чье имя и стоит на афише спектакля. Но сделал спектакль ты, Ефремов.

Разве забыть упоительные репетиции и днем, и ночью в концертном зале «Советской», этот разгул фантазии, — в первую очередь твоей, — когда, например, репетируя проход генерала, ты требовал, чтобы широкое зеркало сцены тот промахивал бы тремя шагами!

— Олег! Как это можно?! — кричал Юра Горохов.

— Как? Вот так!! — Вылетал Ефремов на сцену и каким-то

чудом действительно в три шага, откинув худое туловище назад, выбрасывая длинные жерди ног, пролетал из одной кулисы в другую. А потом, маршируя, появлялись фрейлины в белых трико и — хором:

Дух военный не ослаб!
Ум-па, па-ра-па-па!
Нет солдат сильнее баб!
Ум-па, па-ра-па-па!

Сколько озорной выдумки, замечательного хулиганства, на которое Олег был способен тогда, возникало в шварцевском, в нашем, в современниковском спектакле…

(В спектакле — всех хочется вспомнить, никого не упустив, — оформленном Валей Дорером. Стихи, какие-никакие, но опять же звучавшие легко, весело, освобожденно, написал Михаил Аркадьевич Светлов. Музыку сочинил молодой и веселый в ту пору Эдик Колмановский.)

Как забыть премьеру в первые наши ленинградские гастроли весной шестидесятого года? Во Дворце культуры первой пятилетки, что называется, весь Ленинград: Акимов, Козинцев, Дудинская, Сергеев, Товстоногов. Не было только дяди Жени Шварца… Бурлескный спектакль, сродни «Турандот», где каждая, даже крохотная ролька была сыграна с блеском, прошел на ура.

За всю жизнь у меня не наберется и шести-семи спектаклей, где я участвовал, которые были бы приняты с таким шумным — поистине триумфальным — успехом. Если правда, что человечество, смеясь, расстается со своим прошлым, то здесь оно расставалось со сталинским прошлым, хохоча, чтобы не сказать, гогоча. Аплодировали чуть ли не через каждую реплику, все рождало отклик в зале: и король — Евстигнеев, и «честный старик» — Кваша, первый министр его величества, загримированный под дедушку Калинина, и извивающийся министр нежных чувств — Сергачев, который каждый раз импровизировал очень к месту какие-нибудь куплетики: «Мы в лесочек не пойдем, нам в лесочке страшно!» Была прелестна в роли Принцессы Нина Дорошина. И все мы, игравшие даже относительно небольшие роли, были счастливы участием в этом поразительном ефремовском спектакле.

Одно из насилий, которое Ефремов, как мне кажется, совершил над собой, — то, как он распорядился, расправился с собственным чувством юмора, отпущенным ему с избытком. Природа смешного, стихия комического были присущи ему и как выдающемуся актеру, и как режиссеру-комедиографу. Те, кто

видел его актерские работы прежних лет, — Лямина в володинском «Назначении», Винченцо в «Никто» Эдуардо де Филиппо, доктора Айболита в кинофильме Ролана Быкова, — те, кому довелось присутствовать на репетициях «Голого короля» Шварца, «Третьего желания» Блажека, никогда не смогут принять скучного Ефремова. А те, кто моложе или почему-то не видели тогдашнего Олега, блещущего юмором, могут и не поверить мне, читая эти воспоминания…

Я думаю, я уверен: он погубил в себе самое дорогое, что было в его природе, — трагикомическое начало дарования, редчайшее свойство художника. Как это случилось? Не пойму. Наверное, ценил в себе другие качества.

Успех «Голого короля» был столь оглушителен, что донесся до Москвы, и, когда через две недели мы туда вернулись, билеты оказались распроданы не только на «Короля», но и на все старые спектакли, которые до этого не делали аншлагов. С 5 апреля 1960 года и по сей день «Современник» не знает пустых мест в зале, и сделал это «Голый король», сыгранный в Ленинграде 24 марта того же года.

Мы заканчивали сезон на площадке театра им. Пушкина и театра-студии киноактера. Над «Голым королем» и над нашим театром сгущались тучи. Спектакль, выпущенный в свет по оплошности и недосмотру, хотели закрыть с треском. Узнав об этом, мы лихорадочно играли его каждый день — 30 раз в месяц! Толпа в надежде приобрести лишний билетик стояла на улице Горького в пятистах метрах от театра Пушкина. Милиция разгоняла людей с плакатами, на которых было написано: «Куплю лишний билетик на «Голого короля»! Начальство всех сортов и уровней посещало спектакль. Оно видело тот фантастический прием, который устраивала публика происходящему на сцене, и как же у него чесались руки прекратить безобразие, издевательство и хулиганство! Почему оно на это не пошло, тоже до сих пор не могу понять. Или было уже поздно? Птичка вылетела из гнезда?

«В ванне хочется помыться после этого спектакля»! — вопила «Советская культура» устами рабочего из Кузбасса. «А один из молодых актеров театра «Современник» договорился до того, что ему интереснее играть человека-собаку в «Голом короле», чем участвовать в пьесе А. Софронова, играя роль художника-абстракциониста Медного…», — писала критик Патрикеева в журнале «Театральная жизнь». Имелось в виду мое выступление на зрительской конференции, которое Патрикеева, к моей радости, обнародовала.

Театр «Современник» и Олег Ефремов были героями дня.

Сезон мы закончили душным вечером в помещении театра-студии киноактера. Отыграли «Короля», с гиком ворвались в гримуборные, срывали с себя мундиры, шкуры, отлепляли парики и наклейки. Я соскреб с носа гуммоз и залепил его в стенку. За два месяца в жаркой летней Москве 60-го года мы сыграли, пропели, сплясали «Короля» около 50 раз. Но игра стоила свеч. Был замечательный прощальный ужин, который мы сами себе устроили. Сидели за столами — молодые, красивые, принаряженные. К роялю подсел Валя Никулин и с Милочкой Ивановой они спели песню о «Современнике», которую сочинили в честь этого сезона, в честь театра, в честь Олега Ефремова, которого мы все так любили, а в тот вечер — особенно…

В начале сезона 1960 года произошло первое — и небеспричинное — возобновление «Вечно живых». После «скандального» успеха «Голого короля» театру нужно было расписаться в лояльности. Эстетика шварцевского спектакля считалась вроде бы некоторым формальным изыском. В каком-то смысле он действительно приближался к традициям вахтанговским, удаляясь от декларированных ранее мхатовских.

Я получил в «Вечно живых» роль Марка. Он написан Розовым как откровеннейший приспособленец и крашен одной черной краской. Урод в семье Бороздиных, трус и шкурник, откупившийся взятками, чтобы не идти на фронт. Пианист, притом бездарный. Словом, роль немногим отличалась от того, как Софронов написал художника Медного в пьесе «Человек в отставке». Оба не пожалели дегтя для пущей убедительности своих концепций, только «правому» Софронову было мало даже того, что Медный художник-абстракционист, — это уже само по себе смертный грех, — он сделал его еще пьяницей, карьеристом, в общем, гадом ползучим.

Хотя… Хотя ведь и «левый» Розов изобразил пианиста Марка беспробудным подлецом, свиньей, демагогом.

Марк, подло окопавшийся в тылу, женится на Веронике, невесте ушедшего на фронт двоюродного брата Бориса. Но и этого Розову показалось мало. Он заставил его изменять Веронике, воровать дорогостоящие лекарства из аптечки своего дяди, хирурга Бороздина, и при всем том Марк не кается, а оправдывает себя и свои поступки. Когда кончается война и семейство Бороздиных собирается в родной Москве, Розов и в эту финальную картину вводит Марка. И опять тот до неправдоподобия бестактен, и опять делает гадости, и опять демагогически себя обеляет, пока ему уже вторично и окончательно не отказывают от дома…

В. С. Розов до войны был молодым актером (или студийцем) театра Революции, а когда началась Великая Отечественная, пошел в ополчение. В театре Маяковского я слышал рассказ о митинге, который этому предшествовал. Один из тогдашних молодых (ныне весьма почтенный артист) произнес зажигательную речь, а до военкомата не дошел. Другие дошли. В числе их был Розов, который воевал и был тяжело ранен. Мне кажется, в Марке для него сосредоточилась вся ненависть к демагогам подобного рода, и это понятно. Но вообразите себе положение актера, которому суждено сыграть роль так, как она написана. «Отрицательный» персонаж может представлять прекрасный материал, может быть не менее, а более интересным, чем «положительный», объектом для изучения и воплощения. Но лишь в том случае — прошу прощения за банальность, — когда он написан по законам психологии, емко, когда писатель дает себе труд углубиться в познание характера, как это делал Достоевский, создавая Смердякова, как это делал Чехов, писавший профессора Серебрякова или Соленого. Дело не в том, что Розов все-таки, увы, не Чехов, хотя Чехов его любимый драматург. Что Бог дал каждому из нас, не превысишь. Плохо, когда драматург начинает сознательно — или бессознательно, один черт, — заниматься передержками. Почему сосредоточие зла в пьесе — пианист? Почему он двоюродный брат? Почему имя его Марк, наконец?

Все это сильно тревожило меня, когда я репетировал ненавистную мне роль в психологической пьесе Розова и в детальной, социально-точной режиссуре Ефремова.

Я спрашивал Олега об этом, я не понимал, как свести концы с концами в плоско и как-то погано написанной роли. Олег убеждал меня, проигрывая куски, проверяя логику. Когда натыкался на порванные звенья, начинал дописывать роль, придумывая словесные мотивировки поступкам Марка. Розов по болванке дорабатывал пьесу: из «рыбы» возникали новые реплики. Напрасно. Это не привело ни к чему, а только усугубило «подлянку», заложенную в роли. Марк в моем исполнении так и остался функцией, а не живым человеком. И это чувствовал зрительный зал. Критики, писавшие о спектакле, или — в лучшем случае — обходили мое исполнение молчанием, или видели во мне чужака, который, дескать, еще не освоил методов «Современника».

Все это сегодня не стоило бы вспоминать (хотя тогда я немало переживал), если б не одно обстоятельство, имеющее прямое отношение к цели моих сегодняшних размышлений.

Некоторые склонны рассуждать о судьбе Олега Ефремова

достаточно примитивно: был Олег современниковский, стал Олег мхатовский. И здесь водораздел. Нет, нет и еще раз нет! Так попросту не бывает. В Ефремове, как в каждом человеке, достаточно неоднозначном и крупном, было заложено разное.

Тенденциозность роли Марка была понятна ему не хуже, чем мне, может быть, и лучше — как человеку более талантливому, более опытному. Но умение доказать, что черное — это белое, присутствовало в нем всегда. И если он считал почему-либо нужным воспользоваться этим умением, то пользовался ничтоже сумняшеся. Если противоречили — злился, не успокаивался, пока не добивался своего. Без этого нельзя понять политика, руководителя, стратега и тактика Ефремова. Он сумел доказать руководству, что пьеса Аксенова «Всегда в продаже» гражданско необходима в репертуаре «Современника». Он всегда умел при обсуждении подкинуть формулировку, и начальство, само того не замечая, хваталось за спасительную сентенцию и пропускало то, что, казалось бы, не должно было пропустить. Так Ефремов пробил не один спектакль, не одно свое начинание. Так он пробил наконец «Современник»!

Но точно так же он мог доказать нам, что никакой тенденции у Розова нет, что Марк живой персонаж или что «Без креста» — не примитивная антирелигиозная пьеса, а протест против Слепой Веры, в которой живет наш народ.

Часто бывает, что по разным причинам одна и та же вещь может вызывать неприятие как у левых, так и у правых, людей религиозных и воинствующих материалистов. Именно так получилось со спектаклем по повести прозаика В. Тендрякова, который вначале был запрещен к представлению.

Там действовали две силы: бабка Грачиха и отец Димитрий, с одной стороны, и учительница, борющаяся за просвещение и, следовательно, выступающая против веры в Бога, — с другой. Между двумя этими силами судьба деревенского мальчика Родьки промалывалась, как в жерновах мельницы. Мальчик погибал, покончив жизнь самоубийством. Судьба Родьки и его матери Варвары разворачивалась на фоне «чернухи» современной деревни. Эта-то чернуха и стала причиной закрытия спектакля, тем более поставленного вслед за «разухабистым и наглым» юмором «Голого короля», да и сам театр «Современник» в 1960 году вот-вот должны были прикончить. Спасли статья А. Салынского в «Литературной газете» и все-таки, очевидно, существовавшая боязнь в оттепель заморозить новое дело.

Выпустили «Без креста» только в 1963 году, когда положение театра стабилизировалось. Причем разрешил его не кто иной, как секретарь ЦК по идеологии Ильичев, первый клеврет Хрущева.

Наверное, рассчитал, что Бог еще хуже чернухи. А что в слепой вере в Бога содержится вроде бы намек на веру в «основы» — этого, дескать, никто не поймет. Правильно рассчитал. Хитрый был дяденька. Умел взвешивать все «за» и «против», оттого и Ефремов был ему лично симпатичен.

На банкете в Кремле по случаю 7 ноября 1963 года, выпив с Ефремовым, подводил его к важным людям и представлял — «молодого, талантливого». Как рассказывал сам Олег, ходили они по столам, ходили, и вдруг навстречу плывут три черные юбки: патриарх Всея Руси Алексий и с ним два церковных сановника. Идеолог марксизма и тут решил продемонстрировать Ефремова.

— Познакомьтесь, товарищи-господа. Это главный режиссер театра «Современник». Молодой, талантливый… Между прочим, поставил сейчас спектакль «Без креста». Часом, не видели? — И Ефремову подмигнул: «Ну, как я их, а?»

Алексий промолчал, глазом не повел. А один из церковных идеологов нашему идеологу так ответил:

— Смотреть антирелигиозный спектакль «Без креста» нам не позволяет наш духовный сан, но «Голого короля» мы у них видели…

И уплыли три юбки по гладкому паркету Георгиевского зала. Из этого рассказа Ефремова видно, что он и сам все вполне понимал, умел разобрать, когда ветер с юга, и отличить сокола от цапли, как заметил принц Датский.

VII

Время с 56-го по 64-й, время правления Никиты, отличалось как раз тем, что дули разные ветры: и с юга, и с севера, разве что не с востока, так что оттепель иногда оборачивалась лютой зимой. Был XX съезд, но потом был и XXI, где, на радость сталинистам, десталинизация если не осуждалась откровенно, то тихо замораживалась.

В архивах моей покойной матери я нашел тогдашнее стихотворение Евтушенко «Качка». Стихи, как мне кажется, неважные и эстетической ценности теперь не представляют, но те годы характеризуют верно:

Качка!
Уцепиться бы руками за кустарник,
за траву…
Травит юнга.
Травит штурман.
Травит боцман.

Я травлю.
Волны словно волкодавы…
Брызг летящих фейерверк
Вправо-влево,
влево-вправо,
вверх-вниз,
вниз-вверх.
Качка!
Все инструкции разбиты.
Все графины тоже — вдрызг.
Лица мертвенны, испиты,
под кормой крысиный визг.
А вокруг такая каша,
только крики на ветру,
Только качка, качка, качка,
только мерзостно во рту.

Да, «качало» предельно. За XXI — бурный XXII съезд, когда Хрущева занесло, и он, оторвавшись от текста доклада, рассказывал о таких преступлениях Сталина, вскрывал такие нарывы и обнажал такие язвы, что все даже не появилось в печати — побоялись. «Мы-то с вами это знаем, профессор, но им этого знать не нужно», — как скажет Женя Кисточкин, мой персонаж из пьесы Аксенова, в своем гнусном воображении объявивший себя Руководителем Энского измерения.

Десталинизация и неореализм… Как говорилось в одном анекдоте: «Вы никогда не колебались в убеждениях? — Колебался, но вместе с линией партии».

К линии «Современника», к его репертуарной политике это отнести нельзя, но в какой-то степени и мы «колебались», вынуждены были «колебаться», точнее, нас «колебали». Мы сопротивлялись, как могли.

Сыграли после «Вечно живых» комедию чешского драматурга Блажека «Третье желание». Смешную пьесу «антимещанского направления» пробили под перевод Михалкова. Голь на выдумки хитра. Спустя много лет «Современник» поставил «Балалайкина и К°» по Салтыкову-Щедрину — тоже под Михалкова, который сделал инсценировку «непроходимого» романа Михаила Евграфовича.

Неореализм был основным стилем, манерой игры, принятой в «Современнике». Когда театр уходил в жанр комедии, возникали некоторые стилистические и эстетические отклонения, как в «Третьем желании» и особенно в «Голом короле». Но что было

характерно для всех спектаклей Ефремова — это обязательная декларативность, которая именовалась гражданской позицией. В лексиконе театра слово это стояло на первом месте, и временами ухо уставало от сочетания звуков: «гражданская позиция», «гражданственность», «гражданин», «по-гражданski», «не гражданственно»… Ох! Хотелось подчас завопить:

Граждане, послушайте меня!
Гоп со смыком — это буду я.
Ремеслом я выбрал кражу,
Из тюрьмы я не вылажу,
Управдом скучает без меня.

Так бывает всегда, когда какое-нибудь замечательное понятие или слово стирается, как подошва, стаптывается, как каблук, замусоливается, как рубль алкаша.

Но понятие от этого все-таки не становится менее значительным, и в согласии с ним да еще в поисках «формулы успеха» мы естественно пришли к мысли о постановке «Дракона», на мой взгляд, лучшей из шварцевских пьес.

Еще в 60-м году на первых гастролях в Ленинграде художник спектакля «Голый король» Валя Дорер устроил вечер в своей мансарде на площади Искусств, где присутствовали актеры «Современника», Олег Ефремов, Булат Окуджава и Н. П. Акимов, друг Е. Л. Шварца и его главный ленинградский интерпретатор. Он рассказывал нам о «Драконе», которого поставил еще в 44-м году. Спектакль был антифашистский, более того, как мы поняли, «антинемецкий», но даже и тогда его закрыли. Ассоциации он вызывал, видать, не только «нужные».

Тот вечер в мансарде был одним из тех редких, которые хранятся в памяти долгие годы. Блестящий рассказчик, остроумный человек, Николай Павлович Акимов, хотя в душе и ревновал к успеху Шварца не на своей сцене, был чрезвычайно мил, выпивал с молодежью, смеялся нашим байкам. Много пел Булат Окуджава. Его в те годы не надо было уговаривать петь. Тогда ему еще не надоели общие восторги, да и моложе он был на двадцать лет…

О Булате нам еще в Москве рассказал Евтушенко. Женя, который часто попадал на сборища «Современника», всегда раздражался, если после слушания его стихов подвыпившие артисты пели «блатнягу». «А что нам петь, Женя? «От края до края по горным вершинам»? Вот мы и поем:

Как в Ростове-на-Дону

Попал я первый раз в тюрьму,
На нары, бля, на нары, бля, на нары…

Ты и Вознесенский песен не пишете…» (Они, слава Богу, тогда хоть этим не грешили.)

— Я не пишу, а пишет Булат Окуджава.

— А мы не знаем, познакомь!

И опять за свое:

Товарищ Сталин, Вы большой ученый,
Во всех науках знаете Вы толк,
А я простой советский заключенный
И мой товарищ — серый брянский волк.

Евтух, не переносящий на дух чужого успеха, пусть даже это был успех всего лишь в компании, после одного такого сборища рано утром разбудил телефонным звонком Галю Волчек и выдал ей сочиненное за ночь стихотворение:

Интеллигенция поет блатные песни,
Поет она не песни Красной Пресни…

Всю ночь не спал, бедняга, так его заело, что накануне площадку пришлось уступить.

Однажды, уже в 74-м году, он по случаю подарил мне с надписью журнал «Крокодил», где была опубликована подборка его стихов, почему-то страшно довольный тем, что его там напечатали:

— А что? Тираж миллионный — не шутки!

Дарственная надпись гласила: «Мише Козакову, однажды победившему меня. Евг. Евтушенко». Я долго не мог сообразить, когда и на каком поприще я его мог победить? Спросил.

— А ты не помнишь тот вечер в ресторане Дома композиторов? Ну, еще Васька Аксенов был, Ален Гинзберг — поэт американский, Жорка Садовников, ты и я…

— Помню, ну и что?

— А бабу ту не помнишь?

И тут я сообразил, о какой моей «победе» поэт не мог забыть: столько лет!

Загудели мы в ЦДЛ и, прихватив с собой девушку сомнительного поведения, одну из посетительниц Дома литераторов, поехали на двух «Москвичах» догуливать в кабак

Дома композиторов. Нас туда не пускали, но всесильный Евтушенко напомнил, кто он такой, и ресторанная обслуга не устояла. Еще пьющий тогда и веселый Аксенов начал заводить меня:

— Вот ты, Мишка, киноартист, а если бы не Евтух, то стоять бы нам за дверью. Вот ты кинозвезда, а баба будет евтушенковская. Потому он поэт, классик, любимец континентов. Ален Гинзберг, поэт битников, его знает!

Действительно, длинноволосый, чудной Ален Гинзберг в замшевой куртке (предел мечтаний тех лет!), специально залатанной на локтях, с увлечением разговаривал с Женей, стучал при этом в малюсенькие тарелочки, привезенные им из Индии, и гнусавил какой-то странный мотив.

Я завелся:

— Ну, может, Ален Гинзберг его и знает, а бабу эту сомнительную я у Евтуха уведу, хотя на фиг она мне сдалась: от нее вендиспансером за версту несет…

Аксенов продолжал свои гнусные инсинуации:

— Это ты так нарочно говоришь. Слабо увести… Видишь, как она на него уставилась, аж хлебало раскрыла?

— Ну и что? Скоро ей надоест их заумь слушать да еще на чужом языке. Могу увести.

— Слабо тебе, Мишка.

— Нет, не слабо.

— Давай пари: уведешь — плачу за тебя, не уведешь — ты расплачиваешься.

— Идет.

Девице действительно надоело слушать их заумь, ничего она не понимала в их английском. Дай Бог, чтобы они сами-то друг друга понимали.

В общем, пришлось в тот вечер платить Аксенову. Увел я ее из-под носа поэта. Мигнул ей. И отвез до ее дома, а сам спать поехал.

Можно меня упрекнуть в том, что я выгляжу в этой истории неправдоподобно нравственно. Однако все произошло именно так, только не по нравственным причинам, а скорее по гигиеническим.

И она ушла злая, что я с ней, «не поздоровкавшись», расстался, и я домой ехал злой, что из-за «слабо» водки не допил.

Наутро Аксенов звонит:

— Ну, ты убил поэта! Он этого пережить не мог. Даже стихи перестал читать! И как Гинзберг его ни утешал, тарелочками ни пытался отвлечь, классик весь вечер успокоиться не мог, что какой-то актеришка у него чувиху сманил. Серьезно тебе говорю,

я его таким расстроенным никогда не видел. Убил ты поэта! Мартынов ты, Мишка, сукин ты сын! Дантес, можно сказать!

Ну, посмеялись и забыли. И вот спустя пятнадцать лет получаю «Крокодил» с дарственной надписью, удостоверяющей, что победил-таки я однажды любимца континентов.

Что говорить, разный он, Женя Евтушенко. «Он разный, он натруженный и праздный, он целе и нецелесообразный». Он целе и нецеле… целе — нецеле… це — не це…

Ты скажи мне, дорогая,
Кто ты: це или не це.
Если це, пойдем к сараю,
А не це, так на крыльце, —

как поется в народной частушке.

Снова он был бы мною недоволен:

— Интеллигенция опять поет блатные песни!

— А что петь? Твои? — спросил бы я его.

Ну, петь еще ладно, а что в концертах из твоих стихов прикажешь читать? Однажды ты мне сказал:

— Пора тебе читать живого классика.

Так, полушутя-полусерьезно сказал. А может, не полу, а вполне серьезно? Не поймешь тебя, Женя. Уверял ведь в тот день 74-го года, что Гимн СССР заказан тебе, а Колмановский напишет музыку. Вроде бы не шутил. Белла Ахмадулина и мы с женой только переглянулись. Исторический ты человек, Женя, как Гоголь говаривал в «Мертвых душах» про своего Ноздрева. Мог сказать Хрущеву при всех: «Прошло время, Никита Сергеевич, когда исправляли гробами!» — это когда царь Никита выразился про Эрнста Неизвестного, что «горбатого могила исправит». Телеграмму протеста против ввода войск в Чехословакию мог послать, но и каяться тоже умел, и фамилия твоя оказывалась «… Россия, а Евтушенко — псевдоним!».

Утром покаяние, а вечером в кафе «Современника», где собирались после спектакля: «Мы карликовые березы… Долготерпение. России…»

Черт тебя разберет, мне с тобой детей не крестить, с эстрады тебя не читать, это уж пусть Ахмадулина по тебе в своих стихах сокрушается, что будто сон видела, как ты умер, и будто слезами изошла, а нам, мол, желает иных снов…

Девочка плачет, шарик улетел,
Ее утешают, а шарик летит… —

поет Булат Окуджава в ленинградской мансарде на вечеринке по случаю «Голого короля». Здесь, у Вали Дорера, Евтушенко нет, хотя справедливости ради надо сказать, что и он тогда был бы там для всех желанным гостем. Тогда!

Всю ночь кричали петухи
И шеями мотали,
Как будто новые стихи,
Закрыв глаза, читали…

Замечательная выпала нам ночь у Дорера. Мечтали о том, чтобы сыграть «Дракона» и, конечно, чтобы Валя оформил его. А кто же? Только он. После скучных, служебных декораций Батурина, Лазарева, Скобелева, Елисеева, фамилии которых поочередно варьировались на афишах первых спектаклей «Современника», праздничное, озорное оформление Вали Дорера, смешные, яркие костюмы, им придуманные, были радостным событием на сцене нашего театра. Позже признанными лидерами среди театральных художников стали Давид Боровский, Валерий Левенталь, Эдуард Кочергин, Игорь Иванов, Боря Мессерер, и среди этих и прочих фамилий не слышится имя Дорера. Как-то исчез он с театрального горизонта, забылся, пропал. Грустно об этом думать, и даже кажется странным, что в конце 50-х, когда все вышеупомянутые знаменитости были почти никому не известны, имя художника В. Дорера упоминалось вслед за именами С. Вирсаладзе, Н. Акимова, В. Рындина. Он оформлял балеты в Кировском театре, в Большом, в Ленинградском Малом оперном. Работал много и успешно для драматической сцены.

Когда в «Современнике» был объявлен конкурс на оформление «Голого короля», в котором приняли участие Б. Мессерер, Л. Збарский и другие, Дорер без труда вышел победителем. Валя в ту пору был модным художником, эскизы его охотно покупались, устраивались выставки, его наперебой приглашали в разные театры, звали в гости.

Он был милым, застенчивым и каким-то несовременным человеком. Сам вид его казался необычен. Тип богемы? — нет… Входивший в моду «джинсовый», мужественный стиль тоже к нему отношения не имел. Среднего роста, худой очкарик, с лицом князя Мышкина, он ходил, сильно хромая, одна нога не сгибалась в колене. Шутя именовал себя Валерий д’Орер. Был одет никак.

Сколько его помню, всегда выпивал. Но в загуле бывал тих и молчалив. Побаивался жены, энергичной и довольно эффектной женщины, актрисы театра то ли Комедии, то ли Ленсовета. Валя ее любил. Была у них дочь. Еще был Валин друг — лохматый

добрый пес Мишка, которого при слове «режиссер» Дорер научил громко лаять.

Жили они в мансарде с антресолями и лестницей на площади Искусств, рядом с Малеготом или, как его еще называли по инерции, Михайловским театром. Окна выходили на крышу, куда летом, в белые ленинградские ночи, можно было выбраться покурить. Порядка в доме я не видел никогда, но бывать там было всегда приятно и интересно. Ефремов был очень увлечен Дорером, называл его своим другом. Эта «дружба» продлилась недолго — два-три года.

Дорер оформил у нас три спектакля. В «Без креста» придумал деревню с белыми плоскими березами на фоне черного бархата, — пожалуй, эта картина, которая называлась «Березовая роща», была в спектакле самой удачной, хотя и вся в целом работа Вали вполне выражала замысел Ефремова, стремившегося перевести пьесу из бытового плана тендряковской повести на уровень трагедии «о слепой вере» и ее пагубных последствиях. Очень «по делу» было придумано конструктивное скупое оформление и к спектаклю по пьесе Симонова, которое как нельзя лучше сливалось с графикой ефремовских мизансцен. Когда добавилась «конкретная» музыка Андрея Волконского, возникшего в ту пору в «Современнике», как и иные новые интересные люди, — это было характерно для тогдашнего Ефремова, стремившегося расширить рамки художественного кругозора театра, — тогда и появился «Четвертый», один из самых цельных по художественному стилю спектаклей «Современника».

Валя оформил еще один спектакль — пьесу Зорина «По московскому времени» — и исчез навсегда из жизни нашего театра, из жизни Ефремова, а вскоре и вовсе оказался художником, о котором перестали говорить, приглашать, вспоминать. Как-то, гуляя по Ленинграду, мы с женой оказались рядом с его домом.

Каждый раз, попадая в родной город, «знакомый до детских припухлых желез», я ищу «мертвецов голоса». Особенно люблю свой район: канал Грибоедова, Спас-на-Крови, Большой Михайловский сад, площадь Искусств.

Поднялись к Дореру без звонка. И, как будто не прошло пятнадцати лет, открыл Валя. Он даже как-то мало изменился. И мансарда была все та же большая, неубранная. На полу так же стояли пустые, пыльные бутылки из-под зелья. Он не удивился моему приходу. Посидели час, другой, поговорили, повспоминали и разошлись. Валя куда-то торопился, кажется, уходил вместе с дочкой. Когда я деликатно спросил его о делах, он спокойно

рассказывал что-то о спектаклях на периферии. На стене я увидел два-три эскиза. «Продай, — говорю, — мне». Он сказал, что подумает. Сказал без особого энтузиазма. Условились перезвониться. Через день мы уехали в Москву, так и не перезвонившись.

Но это все будет потом. А пока в мансарде Дорера он сам, Н. П. Акимов, Олег и мы, молодые, счастливые успехом «Голого короля», слушаем песню Булата, нет, еще не ту, которую он споет на двадцатилетием юбилее «Современника» в 76-м году, уже в новом здании на Чистых прудах, где я буду только почетным гостем из Театра на Малой Бронной:

> За что мы боролись в искусстве — все наше, все в целости.
> Мы, как говорится, в почете, в соку и в седле,
> А все-таки жаль: нет надобности больше в смелости,
> Чтоб всем заявить о рожденье своем на земле.
> Успехами мы не кичимся своими огромными,
> Умеем быть скромными даже в торжественный час.
> А все-таки жаль, что не будем мы больше бездомными
> И общий костер согревать уже будет не нас.
> Премьера одна на ходу, а другая вынашивается.
> Чего же нам больше, Господи, как повезло!
> Машины нас ждут, Александр Сергеевич напрашивается.
> Пожалуй, излишне, чтоб что-нибудь произошло…

Нет, нет! Этой песенке свой час, а сейчас, летом 1960 года, нам больше подходит другая песенка замечательного барда:

> А мы швейцару: отворите двери,
> У нас компания веселая, большая,
> Приготовьте нам отдельный кабинет!

Нам стали открывать двери разных домов, может быть, даже слишком разных, и в этом тоже нужно разобраться. «Современник» становился модным театром, в чем были, как водится, свои плюсы и свои минусы. В. Кардин правильно писал, что многие хотели «прибрать к рукам молодых ребят, ершистых до неприличия…».

Первым из таких был МХАТ — опекуны. Когда произошел разрыв с ними, любезно предложил помощь и покровительство Н. П. Охлопков, который хотел даже дать крышу молодым студийцам: позволил репетировать в театре Маяковского. Не

сговорились.

После сезона 1960 года, после скандального «Голого короля», после закрытия «Чудотворной» (название первого варианта «Без креста»), когда драматург А. Салынский, один из сильных мира сего, как я уже говорил, спас театр статьей в «Литературке», нам деликатно, но, видно, в расчете на благодарность, была предложена его пьеса — нет, и ее отвергли. Наставляли нас на путь истинный разные дедушки и бабушки из вышестоящих организаций, кто помягче, кто пожестче. Но, как говорится в сказке о Колобке: «Я от дедушки ушел, я от бабушки ушел, а от тебя, серый волк, и подавно уйду…»

Однако от серого волка уйти оказалось как раз непросто. На то он и «серый», а не «белый» и не «черный»: не простейшего, не плакатного цвета. А «Современник» еще плохо разбирался в оттенках и полутонах.

Из Средней Азии вернулся после долгого и добровольного отсутствия Константин Симонов. Удалившись туда от столичной суеты, он «переосмыслил» время и свое место в нем, — так говорили те, кто взял на себя труд познакомить театр-студию «Современник» с живым классиком. Когда мы шли к Константину Михайловичу, то уже знали, что у него есть пьеса, пьеса о себе, о своей непростой судьбе, и что он почему-то хочет, чтобы именно «Современник» ее поставил. «Разве он бывал у нас?» — «Нет, но ему подробно о вас рассказывали. Идите обязательно. Это то, что вам нужно. Он многое передумал, написал новый роман о войне и пьесу…» Пошли. Ефремов, Волчек, Евстигнеев, Кваша и я.

Константин Симонов. Это имя о многом нам говорило. Мы вырастали на «Парне из нашего города», смотрели «Так и будет», видели неоднократно в театре и в кино «Русский вопрос», знали о его сногсшибательной карьере, о перипетиях в журнале «Новый мир». Фадеев, который уже застрелился у себя на даче в Переделкино, Твардовский, новый редактор «Нового мира», и Симонов — все это каким-то причудливым образом сплеталось в сознании.

Плюс к этому, конечно, так или иначе будоражили воображение легенды и факты: Симонов — лауреат, любимец Сталина, Симонов — военный корреспондент, Симонов — человек невероятной храбрости, Симонов — поэт, автор стихов «Убей его», «Жди меня…», «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины», а после войны и «Митинга в Канаде».

Россия, Сталин, Сталинград!
Три первые ряда молчат…

Стихи эти мы знали наизусть. Хорошо помнилась и любовная лирика, связанная с его шумными, бурными, многолетними взаимоотношениями с красавицей кинозвездой Валентиной Серовой. Что говорить, обаяние имени — фактор существенный.

Когда мы шли к нему на Аэропортовскую, волновались: и лестно, и странно. Но был тогда у молодых современниковцев хулиганский девиз, благодаря которому удавалось иногда вдруг многое совершить, девиз, призывавший к конкретным действиям в любой обстановке, спасавший от рефлексии, не позволявший долго размышлять и сомневаться: «А хули?»

Открыла новая жена хозяина — Лариса. Я знал ее еще женой покойного поэта Семена Гудзенко, видел их вместе вскоре после войны на Рижском взморье, куда меня привозила мать.

После красавицы Серовой на первый взгляд странным казался этот выбор. Но только на первый. Лариса была младше Симонова. Родила ему очаровательную девчушку. Внешне спокойная, умная, расчетливая женщина, полная противоположность богемной кинозвезде, она стала достойной партнершей в новой игре, затеянной мужем.

Не раз видя их потом в различных обстоятельствах, сталкиваясь с ними на банкете по случаю 50-летия Симонова, в театре, в гостях, а однажды и в Польше, где мы вместе встречали Новый, 1974 год у Ежи Гоффмана, польского кинорежиссера, я в этом твердо убедился. Сам же Константин Михайлович до сих пор вызывает у меня неоднозначное, нетвердое чувство.

Очень умный, талантливый, обаятельный, хитрый человек, он ассоциируется у меня с такими именами и понятиями: вельможа, Талейран, царедворец Шуйский, — хотя и по сей день я путаюсь в отношении к его личности в целом, тем более что знаю за ним слишком много разного — и доброго, и худого. Вот уж кто действительно «разный», но не по-хлестаковски, как Евтушенко, а искусно, изощренно, умно. Взять хотя бы то, что первая хвалебная статья о Солженицыне в «Правде» — его. Сборник Булгакова, где целиком «Мастер и Маргарита», — во многом дело его рук; публикация «Ханского огня» того же Булгакова — его заслуга. Но когда я обратился к нему по поводу булгаковской пьесы «Зойкина квартира» — не поддержал. Все, видать, взвесил и не счел нужным.

Немало доброго сделал Симонов и «Современнику». Его звали на все сдачи спорных спектаклей, он выступал на многих обсуждениях, прикрывал своим именем не одну труднопроходимую пьесу. Вампиловские «Анекдоты» и

«Монумент» Ветемаа в постановке В. Фокина помогал пробить именно Симонов. Но «Случай в Виши» своего друга А. Миллера не пробил. Не сумел, не смог, не под силу было. А может, не захотел. Однако «Цену» того же Миллера перевел, и она была поставлена в БДТ у Товстоногова.

Итак, открыла хозяйка. Вышел и хозяин. Седые, коротко стриженные волосы по моде 60-х, «а-ля Хэм», черные живые глаза, в узкой смуглой руке трубка. Говорит неторопливо, картавя, с буквами «р» и «л» не в ладу, оттого, по слухам, и имя Кирилл сменил на Константин. Проходим через столовую, где висит подлинник Пиросмани, в кабинет, обшитый деревом. Стол большой, деревянный, лампа рабочая, как у чертежников. Маленький застекленный столик для трубок. Под стеклом разные трубки, их много, как у Жоржа Сименона, — а может, у Сталина?

— Ну что ж, бгатцы, так сказать, пгочту вам пьесу, а Лагиса нас покогмит, чем, так сказать, Бог послал. А может, сейчас виски или джин со льдом?..

— Нет, сначала послушаем, Константин Михайлович!

— Ну что ж, я полагаю, пгавильно, так сказать.

И неторопливо прочел странное заглавие — «Четвертый». Список действующих лиц: «Он, Женщина, которую Он любил, Женщина, на которой Он женился». Интересно! Значит, не обманули нас: похоже, про себя пьесу написал! «Люди, возникшие в Его памяти: Дик, второй пилот, штурман». Смутило, правда, «Дик» — чудное имя. А дальше: «Тэдди Франк, Джек Уиллер, Бэн Кроу», — посыпались сплошь иностранные имена… Оказалось, действие-то происходит в Америке. Неужто опять «Русский вопрос»? Ладно, будем слушать, не будем торопиться. Он и сам читает свою драму неторопливо, раздумчиво, — читает про Него, про героя без имени и фамилии. Он, и все тут…

«Вчера ему исполнилось 42, сегодня утром у него болела голова, а вечером ему надо было улетать в Париж…» Но тут его встретил кто-то из сидевших с ним в немецком концлагере и сообщил, что ихний американский самолет с атомной бомбой вот-вот пролетит над Россией, о чем Ему, крупному американскому журналисту, надо оповестить в газетах, пусть даже его карьера полетит в тартарары! Это в устах Симонова прозвучало: «таггага-гы», как у немого, который учится выговаривать слова.

И тогда Он пойдет к женщине, которую любил и бросил ради женщины, на которой женился, не любя, отчего поднялся сразу на несколько ступенек вверх по карьерной лестнице и спустился на несколько ступенек вниз к подвалу подлости. Он придет к Кэт, — так ее звали, — придет к своему прошлому — за помощью, за

советом, как ему поступить в этой пограничной ситуации.

Она напомнит ему о друзьях, с которыми он летал радистом в экипаже из четырех человек, и уйдет готовить ужин, оставив его наедине с сомнениями и невеселыми мыслями о своей путаной жизни. И вот здесь появятся «люди, возникшие в его памяти»: Дик, второй пилот и штурман. Появятся молодые, в рваной военной форме, какими он их запомнил по концлагерю, откуда бежал благодаря их помощи. А они были расстреляны за организацию побега.

И начнется суд над совестью выжившего, продавшего память о прошлом и любовь, подаренную ему судьбой, закладывавшего товарищей во времена маккартизма. Вся пьеса — это доводы и контрдоводы, воспоминания, привлечение свидетелей обвинения и защиты. И в конце он пойдет с ними «четвертым», завершив мучительный круг воспоминаний о подло прожитой жизни, очистившись по ходу суда, который ему устроила его собственная совесть, заговорившая голосами мертвецов…

Драма Симонова привела нас в восторг. Конечно, лучше бы не про Кэт и Бэна, а про Ивана да Марью. Но мы и наш зритель настолько привыкли к эзоповскому изложению, что тут же простили Симонову географическую неточность.

Смысл драмы смыкался для нас с вопросом, заданным в программном спектакле по пьесе Розова: «Зачем мы живем? Как мы живем? Как мы будем жить?» — после ужасов войны, после того как победа над фашизмом досталась ценой миллионов молодых жизней. И невдомек нам, «колобкам», было, что перед нами сидел не Афоня Салынский, примитивно честный автор средненькой пьесы, которую он нам читал, не розово-розовый Розов, не опекуны из МХАТа. Нет! Нам читал пьесу сам «серый волк» — Константин Симонов.

Гордые знакомством с человеком, который показывал нам письма к нему от самого Хемингуэя, хвалившего его военную прозу, очарованные простотой и гостеприимством дома, где пропустили не один стакан джина и виски с содовой, мы шли по Москве и говорили о будущем спектакле, о том, как пьеса разойдется у нас в театре…

20 октября 1961 года была сыграна премьера на новой сцене «Современника» в только что полученном «сносном» здании на площади Маяковского. У нас не было ни тени сомнения, что «Четвертый» лежит на генеральной линии развития нашего репертуара. Борьба за человека в период десталинизации, разыгранная методом «Современника», то есть «проживая, сталкиваясь, воспринимая, воздействуя» и декларируя свою позицию, — конечно, это наш спектакль, наша победа по

«формуле успеха»!

Интересно привести две противоположные точки зрения двух уважаемых мною людей. Обе рецензии были опубликованы в одном и том же журнале «Театр».

«Это заметка побежденного… я увидел спектакль, который не просто понравился мне, а заставил меня думать, более того, который опроверг какие-то укоренившиеся во мне самом мысли… Пьесы Симонова я не читал. Читал только отрывок — самое начало — в газете, и, откровенно говоря, мне она не очень понравилась. Потом от кого-то услышал, что пьеса сделана, мол, в чапек-пристли-миллеровском ключе, что там встают из могил мертвые, и тому подобное. Настораживало и то, что пьеса из американской жизни, — мне почему-то всегда неловко смотреть, когда наши актеры пытаются подражать на сцене героям виденных ими иностранных фильмов…

Два часа просидел я не шелохнувшись, боясь только одного — как бы не вздумали устроить антракт… Потом компанией мы шли домой и спорили. Спор есть спор — не всем и не все в спектакле одинаково понравилось. Но в споре этом для меня ясно было одно — его просто не было бы, если бы мы не столкнулись с настоящим искусством. Настоящее искусство всегда побеждает. Я признаю себя побежденным. И мне приятно об этом писать. Театр и драматург сумели донести до зрителя свои мысли. И донесли умно, талантливо, убедили в своей правоте.

Мне, зрителю, интересно и нужно было узнать то, что они мне рассказали о человеческой дружбе, честности, смелости, о человеческой трусости, приспособленчестве, короткой памяти — иными словами, то, что они рассказали о Совести Человека.

Скажу прямо — после этого не такого уж веселого, заставляющего о многом подумать спектакля мне стало вдруг весело. Весело от сознания того, что в самом центре Москвы, в двух шагах от памятника Маяковскому, есть молодой, ищущий, талантливый и, мне хочется верить, дружный коллектив. Есть театр, в который хочется пойти и, если уж говорить всю правду, с которым хотелось бы поработать».

Это впечатление писателя Виктора Некрасова, человека кристально честного, неподкупного, фронтовика, умницы, который признал себя побежденным. Спектакль опроверг какие-то укоренившиеся его мысли. Какие именно, догадаться нетрудно: конечно, мысли об авторе пьесы — о Константине Симонове. Вот так-то! А уж кому-кому, как не Виктору Платоновичу, было знать многое об авторе «Четвертого»…

И вот мнение другого рецензента, В. Кардина, не ставшего «диссидентом», не разделившего горькой судьбы изгнанника

Виктора Некрасова, Вики, однако свидетельство не менее значительное и столь же честное:

«Каждым спектаклем «Современник» жаждет сказать свое слово, утвердить отстаиваемые им принципы. Но не всякая пьеса, попавшая в его репертуарную афишу, дает для этого материал и основание. Подчас театр идет на компромисс…

Присутствуя на «Четвертом», убеждаешься в серьезности подхода театра к пьесе, в горячем стремлении доказать мне, зрителю, обоснованность авторской логики справедливости его мысли, но тем не менее чем больше я смотрел и думал, тем меньше соглашался с драматургом и театром.

Пьеса и спектакль одобрительно встречены прессой и зрителями. В данном случае я выражаю точку зрения меньшинства.

Кто такой Он, нравственному возрождению которого посвящена пьеса и спектакль?

Человек, растоптавший идеи, за которые сражался в годы второй мировой войны. Человек, предавший мертвых и предающий живых, сделавший предательство своим главным жизненным назначением.

Может быть, Он заблуждался, увлекаясь? Ничуть не бывало. Он всякий раз знал, что делает. И делал. Холодно. Расчетливо. Цинично. Все, что совершал, Он совершал ради собственного благополучия, ради спокойной гарантированной карьеры.

Так почему же теперь Он возрождается?.. Потому, отвечает драматург, а вслед за ним и театр, что Он все эти годы страдал… Страдал — и продолжает предавать, лгать, «делать деньги». Страдания облегчали мелкую душонку Публичного мужчины, служили душевным самооправданием. Может быть, я упрощаю? — спрашивает Кардин и подводит итог: — Тогда пусть скажет Дик, ценой своей жизни некогда спасший героя драмы, — мне по душе его слова: "Усложнять — это твоя профессия… Дай тебе время опомниться, и ты все так усложнишь, что до твоей совести снова не доберешься…"»

О чем спорят В. Некрасов и В. Кардин, исходя, по существу, из одной позиции? Вернее, не спорят, а размышляют? О пьесе? О том, удачная она или неудачная? Нет, о Симонове, да притом не о седовласом Константине Михайловиче, а, если угодно, именно о понятии «К. М. Симонов», о художественном и нравственном типе отношения к жизни, который был в нем воплощен. Стало быть, и о судьбе «Современника», о том, какие пьесы театр будет играть и как они будут играться.

Тогда, в начале 60-х, оценка Некрасова была нам не только лестна, но сводила на нет какие бы то ни было несоглашающиеся

с ней доводы.

Правда, к чести артистов «Современника», замечу, что они изнутри, кожей все-таки чувствовали фальшь материала, который приходилось играть. После премьерных настроений и первых успехов мы помаленьку начали скучать на спектакле, затем какое-то время играли роли хоть и формально, однако еще дисциплинированно, но наступил наконец период, когда по ходу драмы появлялись первые улыбочки, смешочки, хохмочки. На днище нарастала ржавчина; она была еще не заметна зрителям, но судно оказалось уже обреченным на коррозию и когда-то ему неминуемо предстояло затонуть. Так случалось в «Современнике» не один раз, и как капитан — Ефремов ни пытался спасти корабль, какие строгие меры ни принимал по отношению к матросам, какие усилия ни прилагал кто-либо из старших механиков — энтузиастов спектакля, игравших в нем, — старательно оснащавшееся судно рано или поздно погружалось в воды Леты.

Это произошло с «Четвертым», так случится и с «Большевиками» Шатрова, поставленными в 1967 году, хотя оба спектакля начинались с искренней веры в неоспоримость главной мысли пьес.

Меня лично статья Кардина просто взбесила. Я был одним из «старших механиков» «Четвертого». Ефремов и я играли Его, нам предстояло оправдывать логику Его поступков, и мы ее старательно оправдывали.

Мне было особенно трудно это делать еще и потому, что я был вторым исполнителем, стало быть, копировал Ефремова-режиссера и Ефремова-актера. Герою Симонова — 42 года. Мне было 26. За характерность в этой роли не спрячешься, а играть человека среднего возраста молодому актеру много труднее, чем глубокого старика. Олег, как водится, отыграл премьеры, и воз ежедневных, рядовых спектаклей потащил я. Мне вообще с этим везло. Трижды я играл одну роль с «фюлером»: Винченцо в «Никто», Его в «Четвертом» и Николая I в «Декабристах».

Публика шла в расчете на Олега, а выходил и уже выходом своим разочаровывал ее я. Кроме того, когда играл Ефремов, актеры чувствовали, что они рядом с шефом, и подтягивались. Но это все мелочи. По-настоящему обидно мне стало, когда я уже года два играл Винченцо один и, наконец выгравшись в роль, до какой-то степени найдя в ней себя и завоевав признание партнеров, должен был уступить ее — всего на один-единственный вечер, но на какой! В Москву приехал Эдуардо де Филиппо и, конечно, пришел в «Современник» поглядеть свою пьесу.

Даже актерам, игравшим в спектакле, показалось несправедливым, что, узнав об этом, Олег отстранил меня и, мучительно вспомнив на утренней репетиции уже забытый текст роли, вечером вышел играть. Я сидел в зале, но сила моей тогдашней любви к нему была так велика, что я сердцем желал ему успеха. И успех был. После спектакля Олег представил меня итальянскому гостю. Как человек тонкий и совестливый, Ефремов в душе своей помечал тогда обиды, которые наносил, и ценил «непротивление злу насилием». Он умел сторицей воздать за это в другое время, в другой работе, если актер, разумеется, того стоил.

«Четвертый» Олегу надоел быстро. Премьеру мы играли в прямую очередь, он даже реже, так как если черед был его, я всегда находился наготове — на тот случай, если шеф окажется «не в форме». А не в форме он стал бывать все чаше…

Потом же года три я играл спектакль фактически один. Хотя роль считалась большой удачей Олега, он предпочитал Филиппа в «Пятой колонне» Хемингуэя, Лямина в «Назначении» Володина и правильно делал. Но студийность, атмосфера ее тоже подтачивались его поступками такого рода, что давало повод и актерам задумываться над своими правами и обязанностями, — последних же было по Уставу куда больше. И все-таки на весах покуда еще перетягивала вера и любовь к Олегу, к его и нашему делу.

Уже по традиции осенью мы поехали на короткие гастроли в Ленинград, и наш «Четвертый» выиграл у «Четвертого» в БДТ. Выиграл с большим преимуществом — за исключением, казавшимся тогда незначительным. В ленинградском спектакле участвовал Павел Луспекаев. Выходил в маленькой роли Бонара. Один выход и один монолог, кончавшийся словами, брошенными Бонаром-Луспекаевым в Его адрес: «Сволочь ты, и больше ничего…», — словами, сказанными так, что они запоминаются навсегда, как запомнилось москвинское «Аринушка…». Сыгранное Луспекаевым стоило обоих спектаклей вместе с пьесой Симонова в придачу.

Умом ли, интуицией — уж не знаю чем — он подводил итог всем спорам, которые шли тогда вокруг «Четвертого». И теперь, когда давно нет этих спектаклей, когда прошел незамеченным фильм Столпера по симоновской пьесе, несмотря на то что там играл Володя Высоцкий, когда нет на свете самого Паши Луспекаева, в ушах осталась горькая луспекаевская интонация в Его адрес: «Сволочь ты, и больше ничего…»

Окрыленные успехом «Голого короля», всеобщим интересом к нашему делу, которое удалось сохранить, приумножить и даже

получить свое здание, в сезон 1961/62 года мы выпустили пять новых спектаклей — рекордная цифра! Правда, спектакли оказались неравноценными, ни один из них не вошел в золотой фонд нашего театра, хотя в каждом были интересные актерские работы; назову хотя бы Толмачеву и Ефремова в «Старшей сестре» Володина, того же Ефремова с Квашой в «Пятой колонне» Хемингуэя.

Столько наработать за один сезон без режиссеров-варягов было невозможно. Сам Олег, кроме «Четвертого», поставил только «По московскому времени» Зорина да еще выпустил за Олега Табакова детский спектакль «Белоснежка и семь гномов» по пьесе Устинова и Табакова. Кроме того, сыграл Его в «Четвертом», Ухова в «Старшей сестре» и Филиппа в «Пятой колонне».

В тот сезон он не снимался в кино и, занимаясь только «Современником», провел адову работу. Всего лишь играя в спектаклях «варягов» Б. Львова-Анохина и Г. Лордкипанидзе, он все равно вмешивался в их режиссуру по праву главного режиссера и первого актера «Современника».

До «сезона пяти спектаклей» у нас почти не бывало приглашенных режиссеров. Исключение тогда составили двое: Анатолий Эфрос, осуществивший постановку «Никто», и Сергей Микаэлян, режиссер пьесы Олега Скачкова «Взломщики тишины». Вдобавок принесла в театр комедию Шварца Мара Микаэлян.

Чета Микаэлянов бесславно потрудилась в «Современнике». Не лишенная занятности пьеса Скачкова, в которой довольно остро поднималась проблема отцов и детей — острей, чем в пьесах Розова, — страдала тем не менее профессиональным несовершенством. Когда ко всему прочему добавилась невнятная режиссура, это привело к достойному провалу и у начальства, и у публики — совпадение не очень частое, — в результате чего «Взломщики» не прошли и двух десятков раз. Я имел несчастье дебютировать как актер «Современника» именно в этом спектакле — и вполне хватанул горечи общего поражения, которое, понятно, пережил особенно болезненно после своего Гамлета у Охлопкова. Вышел на премьере на аплодисменты и ушел со сцены, как у нас говорится, под стук собственных каблуков.

Ефремов не дал Сергею Микаэляну самому выпустить спектакль и по просьбе актеров вмешался в режиссуру, но даже это не спасло положение.

Мара Микаэлян была молодцом, предложив ставить «Голого короля», заварив, по сути, это дело. И никто иной, как она, привела в театр Валю Дорера. Все это нельзя недооценивать. За все надо быть благодарным. Однако справедливость требует также напомнить, что этим ее функции и ограничились, как

ограничивались функции Е. И. Зотовой при Н. П. Охлопкове. Когда Мара начала репетировать, сразу стало понятно, что режиссер она никакой.

У Валентина Гафта, работавшего с Маргаритой Микаэлян в Театре сатиры, есть на нее две эпиграммы. Вот одна из них:

Бездарность у нее видна
До самого глазного дна.
Об этом знают окулисты,
И режиссеры, и артисты…

Эпиграмма не из Валиных шедевров, хотя бы потому, что режиссерам и артистам вышеозначенное Марино качество куда виднее, но…

Словом, спектакль сделал Ефремов. Он каким-то полуобъяснимым чудом — да может ли вообще кто-то объяснить или хоть полуобъяснить чудо, оно же тогда перестанет им быть! — слепил, склеил, срастил, сживил все вместе. Шварцевскую пьесу плюс музыку Колмановского плюс стихи Светлова плюс оформление Дорера плюс актерские наши усилия (а минусом, может быть, была разве лишь Марина режиссура), как слепил, склеил (правда, тут уж слова «сживил» не произнесешь, тут другой уровень и пьесы, и режиссуры) «Белоснежку и семь гномов».

«Белоснежку» сделал за две недели. По ночам. Подумать, на что тратился? Но — театру это тоже было нужно…

А, потратившись, как уже было с Марой Микаэлян, афишу подарил другому Олегу. Табакову.

Большой Олег мог быть удивительно щедр. Примерно так же были подарены афиши «Третьего желания» и «Друга детства» — Евстигнееву и Сергачеву, правда, на сей раз это не значило, что одаренные им не провели никакой работы. Витя работал больше, Женя — меньше, но спектакли опять же были сделаны Ефремовым.

Может быть, Олег подавлял режиссерскую фантазию, навязывая собственное решение? Может быть, узурпировал режиссерские права? Нет. Подавлять и узурпировать особенно было нечего, и, не вмешайся Ефремов, продукция осталась бы в лучшем случае глиной, в худшем — песком с водой.

Приход его в работу, которую начинал не он, естественно, был сопряжен со всевозможными переделками, с перераспределением ролей, с ломкой уже сложившихся представлений — словом, давался нелегко. Отстраненные режиссеры, разумеется, комплексовали, злились на Олега и на

«предателей-актеров». Но делать было нечего — все, кроме них, а иногда и они сами понимали, что вмешательство жизненно необходимо.

Доказательством того, что Ефремов вмешивался в работу отнюдь не из властолюбия, служат обратные примеры: предположим, спектакль Вилли Цанкова из Болгарии и особенно три работы Галины Волчек — «Двое на качелях», «Обыкновенная история», «На дне». Очень аккуратен он был и с молодым Володей Салюком, ставившим свой первый спектакль с молодежью «Современника» (польская пьеса «Ночная повесть» К. Хоиньского).

Если же Ефремов видел, что работа может завалиться, как было у Жени Евстигнеева, Олега Табакова, у Кваши при постановке «Сирано де Бержерака», у всегда стремившегося в режиссуру Виктора Сергачева, он, не взирая на лица, входил в работу над готовящимся спектаклем. Причем режиссером мог быть и приглашенный — исландец Эйви Эрелендсон, ставивший пьесу Олби «Баллада о невеселом кабачке», или грузин Гига Лордкипанидзе; все равно и они, пришельцы, смирялись, чувствуя, что Ефремов, корректирующий их спектакли, прав. Несколько сложней получилось с пьесой Володина «Старшая сестра»…

Как я писал, Александр Моисеевич Володин стоял в репертуаре «Современника» на втором месте после Розова по количеству пьес, которые шли у нас, но считался самым современниковским автором, которого театр любил и как драматурга, и как человека.

Александр Вампилов только обивал в то время пороги театров, тщетно пытаясь пристроить свои пьесы. Они нравились всем мало-мальски понимающим режиссерам и завлитам, но ставить их боялись, и, сколько помню, даже наш театр не только не пытался их пробивать, но на труппе ни разу не устроил читки его произведений, — я, например, и вовсе не догадывался о существовании Вампилова. Для меня было откровением спустя много лет увидеть «Старшего сына», «Прошлым летом в Чулимске», «Прощание в июне», «Провинциальные анекдоты» на сцене. А когда прочел в «Огнях Сибири» «Утиную охоту», вполне понял, что потерял русский театр с преждевременной смертью Вампилова, так и не увидевшего почти ни одного спектакля по своим поразительным пьесам.

Теперь задним числом, задним умом, которым многие из нас крепки, я думаю, я уверен, что на мой вопрос, когда-то заданный Игорю Кваше в кафе «Националь»: «А кто же Чехов?» — был бы абсолютно правомочен ответ: «Вампилов». Но ни Игорь, ни я не знали, что такой живет и пишет в далеком Иркутске. Знал ли

Ефремов? В 1956 году не знал, но в середине 60-х должен был знать. И, как водится на Руси, с опозданием на добрый десяток лет поставил во МХАТе «Утиную охоту» и в пятьдесят один год сыграл, на мой взгляд, плохо, молодого инженера Зилова.

Володина «Современник» ставил трижды. Впервые обратился к нему в 59-м году, выпустив «Пять вечеров». Эта пьеса параллельно ставилась в БДТ Г. А. Товстоноговым и имела там большой успех. Причем парадокс: Товстоногов поставил очень современниковский спектакль. Узнаваемо, социально точно играли Е. Копелян и З. Шарко. Неореализм на сей раз стал стилем и формой спектакля БДТ.

«Современник», выпуская пьесу после Товстоногова и желая найти что-то свое, запутался в поисках выразительных средств. Играли «Пять вечеров» в условных голубых декорациях, с какими-то голубыми табуретками, словно некую сказку, хотя манера игры была та же, что и раньше, безусловная. Режиссировали вместе М. Н. Кедров, глава МХАТа, и Олег Ефремов. Не сработались. Остался один Олег. Принят зрителями спектакль был хорошо, но знатоки, поклонники Володина, отдавали предпочтение Товстоногову. И не без оснований, — работа ленинградцев вышла более цельной.

Хотя и в современниковском спектакле попадались несомненные актерские удачи, Олег нервничал: шла борьба за любимого драматурга. Положение Александра Моисеевича было трудным, его, и без того беспокойного человека, лихорадило под обстрелом правой критики. «Пять вечеров» называли «мещанской драмой» и вообще честили по-всякому. Словом, Володину нужен был в столице бесспорный успех, а «Современник» этого добиться не сумел.

Поэтому борьба за Володина продолжалась и в сезон 1961 года, когда театр взялся за «Старшую сестру». Опять конкуренция с Товстоноговым.

На сей раз Володина ставил Б. Львов-Анохин. Оформил спектакль Б. Мессерер. Звучала 40-я симфония Моцарта.

В «Пяти вечерах» герой пьесы Ильин приезжает в Ленинград после «долгого отсутствия». Мне кажется, — да я просто твердо уверен, — из цензурных соображений Володин не мог написать, что Ильин сидел. Автор привозил его с Севера, где тот якобы свободно, по своей воле работал шофером. Логика иногда трещала по швам, но публика привыкла воспринимать спектакли по принципу «один пишем, два в уме», и каким-то образом концы с концами сходились. Много лет спустя один, к тому времени уже старый, критик вовсю ругал фильм Никиты Михалкова по «Пяти вечерам» за то, что Никита будто бы убрал из пьесы лагерь, —

вот, значит, как мы умели читать между строк.

В «Старшей сестре» никто не сидел и не должен был сидеть, так что история Нади Резаевой в каком-то смысле была проще. Толмачевой только предстояло выдержать конкуренцию с модной тогда Дорониной. Но театр опять нервничал. Пожалуй, излишне нервничал. «Надо выиграть Володина у БДТ!» Может быть, поэтому исполнитель роли Ухова — Олег Ефремов — вмешался в режиссуру Б. А. Львова-Анохина, вмешался напрасно, и во время выпуска возникали конфликты, которых могло бы и не быть. Спектакль «Старшая сестра» выпустили в Тбилиси, куда мы поехали на гастроли, и прошел он там с замечательным успехом.

До него в сезон 1961 года Ефремов поставил еще один спектакль — публицистическую пьесу «По московскому времени». Эта пьеса, мягко выражаясь, не лучшая у Леонида Зорина. Театр она привлекла главной мыслью: ход времени остановить нельзя, джинна, выпущенного из бутылки в 56-м году, обратно не загонишь, как бы ни хотелось этого сталинистам.

Хотя я на этот раз был режиссером при главном постановщике Ефремове и к тому же играл аж две роли, должен сознаться, что и сейчас не смог бы вразумительно изложить фабулу пьесы. Помню только, что там противопоставлялись два стиля руководства — сталинский и идеализированный хрущевский. «Плохой» Круглый и «хороший» Евстигнеев играли сугубых антиподов.

Зорин показывал руководство не таким, каким оно было, а таким, каким должно было быть. Каким мечталось. В этом смысле он выполнял заповеди соцреализма, делая это с самыми благими намерениями. И театр ими не менее благородно руководствовался.

Но как бы ни хотела левая критика защитить спектакль, она не могла и не стала этого делать из-за его художественной неполноценности. Молодой критик Рассадин в «Юности» вообще жестоко осмеял пьесу и спектакль, а Зорин с ним печатно согласился. Даже — поблагодарил.

Вот черточка — не зоринского характера, а характера времени, о котором я пишу.

Если прибавить к этому, что режиссура вдохновлялась еще и парами рома с красивым, по тогдашним временам, пиратски загадочным названием «Баккарди», — в мои, кстати сказать, режиссерские обязанности входило бегать за этим самым ромом и потом составлять шефу компанию, что я делал, признаться, не без охоты, — то, наверное, будет окончательно понятно, почему спектакль продержался недолго.

В те годы Хемингуэй был самым любимым американским писателем нашей читающей публики. Еще никому из нас не были известны ни Фолкнер, ни Апдайк, ни Пен Уоррен, ни… и так далее. Портрет Хемингуэя в толстом, кольчужном свитере висел в наших московских квартирах, как диплом на интеллигентность. Поэтому майским вечером 61-го года на премьере его пьесы «Пятая колонна» собралась, уж точно, вся Москва.

В зале жарко. С нас, с актеров, проворачивающих громады текста, течет пот. Это трудная премьера «Современника» — после нее мы даже не поняли толком, что это было — успех или провал? Скорее, ни то, ни другое. Да особенно-то и не думалось. Нам предстояла поездка в Тбилиси, куда мы везли «Пятую колонну», поставленную тбилисским режиссером, и мы очень надеялись на патриотизм грузинского зрителя. Однако, несмотря на общий феерический успех «Современника» в Тбилиси, хуже всего грузины приняли именно «Пятую колонну», — и с огорчением сами это признавали…

Если в жизни театра бывают праздничные гастроли — не хорошие, не успешные, а именно праздничные, — то это у «Современника» было в Грузии.

У старых актеров бытовало выражение: «Меня там на руках носили!» Так вот, в Тбилиси, в 1961 году, нас таки-да, носили на руках, хотя, надо признаться, без этого было просто нельзя: многие — и я, многогрешный, — на собственных ногах держались с трудом, а иные не держались вовсе, когда после месяца триумфа, банкетов, приемов с нами прощались на вокзале перед тем, как усадить в поезд Тбилиси — Баку.

Каждый вечер после спектакля у входа стояли десятки машин, и тбилисские коллеги и друзья везли нас куда-то. Тот, кто хоть раз бывал в Грузии, знает, что такое грузинское гостеприимство. Прибавим к этому оглушительный прием наших спектаклей, милицию, кольцом окружающую здание театра, чтоб не допустить безбилетников, которые тем не менее прорывали заслоны и попадали в переполненный зал; вот уж действительно (прошу прощения за банальность) море цветов, овации, а наутро благожелательнейшую прессу, к которой мы не привыкли у себя в Москве. В общем, легко можно себе представить, что мы, молодые ребята, пережили в Тбилиси летом 1961 года. Антисталинский театр был принят на родине Сталина с таким успехом, с каким его потом принимали только в Варшаве и Братиславе.

Я не стану распространяться о наших ночных банкетах у подножия Джвари и о поездках в Мцхету, Цинандали, Телави. О замечательном пении и чтении стихов в застолье. Удержусь даже от рассказа о спектакле «Медея» с Верико Анджапаридзе, который

марджановцы сыграли для нас ночью. Но об одном вечере я должен рассказать…

Этот вечер прошел в доме Сергея Ивановича Кавтарадзе, человека, прожившего, как говорится, длинную и весьма богатую событиями жизнь. Было ему, когда нас познакомили, за 70. Седой, с седыми же, аккуратно подстриженными усами, очки с немалым количеством диоптрий увеличивали и без того большие раскосые глаза. Он принимал нас в своей огромной красивой квартире на улице Нико Николадзе. И хозяин дома, и его жена Софья Абрамовна производили впечатление классической четы грузинских интеллигентов из «бывших». Софья Абрамовна — маленькая аккуратная старушка — и вовсе происходила из княжеского рода, что в Грузии, впрочем, не редкость.

Сергей Иванович был с молодости профессиональным революционером. Тогда-то судьба и свела его с молодым Сталиным, носившим партийную кличку Коба и предложившим Кавтарадзе именоваться ни много ни мало как Того. Кавтарадзе вполне резонно, со своей точки зрения, возразил, что «Того» — фамилия японского адмирала, стало быть, империалиста, и члену революционной партии такая кличка не к лицу.

— Что ты, Иосиф, давай подыщем другую!

— Нет, Сережа, у тебя глаза раскосые, как у японца. Того — это как раз то, что нужно.

Так Кавтарадзе по воле Сталина стал Того. По его же воле он потом окажется директором издательства, заместителем министра иностранных дел, советским послом в Румынии… Но до этого, так сказать, «до того», Того все по той же самой воле станет жертвой изуверского характера своего партийного товарища, отсидев в тюрьме с конца 20-х до конца 30-х годов. Боюсь соврать, к какой внутрипартийной «платформе» примыкал Кавтарадзе, то ли «двадцати восьми», то ли «сорока восьми», но посажен он был Кобой одним из первых грузинских революционеров — как чересчур много знавший о прошлом Сталина. А еще, говорят, сыну грузинского сапожника не понравилось, что революционер женился на девушке княжеского рода.

Словом, сидел Того долго. Один раз был выпущен на очень короткий срок и снова сел. Сидел в разных тюрьмах. Но Сталину не писал, милости его не ждал. Один только раз потревожил бывшего товарища, когда обретался в Саратовской тюрьме, и то не из-за самого себя. Его взбесило, что по тюрьме водили экскурсии пионеров и в тюремный глазок показывали живого врага народа, каковым числился сидевший в камере-одиночке Сергей Иванович Кавтарадзе. Письмо, судя по всему, Сталин получил, — во всяком случае, больше подобных экскурсий не

замечалось. По другим поводам Кавтарадзе Сталину не писал.

Но за него много лет безуспешно хлопотала Софья Абрамовна, да маленькая дочка Майка писала трогательные письма лучшему другу всех детей, в которых умоляла Сталина освободить ее папу. И подписывалась всегда: «Пионерка Майя Кавтарадзе».

Что подействовало на «отца родного», трудно сказать, — может, просто истек срок заключения? — только Кавтарадзе перед войной был выпущен и даже получил работу и жилье в Москве. Служил в издательстве, а обитал с семьей на улице Горького, занимая две небольшие комнаты в коммунальной квартире. Со Сталиным, естественно, не виделся, только читал в газетах про его величие, возрастающее не по дням, а по часам.

Издательству, где работал Кавтарадзе, было свыше рекомендовано опубликовать новый перевод «Витязя в тигровой шкуре», который сделал Шалва Нуцубидзе. Причем сам Иосиф Виссарионович, памятуя, что в молодости грешил стихами, давал поправки и, по слухам, даже вписал пару строк.

Перевод был, разумеется, издан. И вот однажды поздно вечером за Кавтарадзе приехала черная служебная машина. У человека, заявившегося в коммуналку, в петлицах спецслужбы были ромбы.

Софья Абрамовна в слезах попрощалась с мужем, так как жизнь давно научила ее не ждать ничего хорошего от «черных марусь», приезжавших ночью, да еще с молчаливым человеком, в обязанности которого отнюдь не входило давать какие-либо объяснения.

Но черная «эмка», на сей раз миновав Лубянку, привезла Сергея Ивановича в Кремль. И тут-то он узнал, кто хотел его видеть в столь поздний час.

За столом своего кабинета сидел Сталин. Кавтарадзе вытянулся почти по-военному и гмыкнул, давая понять, что он, мол, здесь. Коба оторвался от бумаг.

— Здравствуйте, Иосиф Виссарионович, — сказал Кавтарадзе.

Сталин неторопливо подошел к нему и, посмотрев с почти печальной укоризной, ответил:

— Сережа, ты что, с ума сошел, что ли? Какой я тебе Иосиф Виссарионович? Ну, гамарджоба, шени Того. Ро горо хар?

— Диди мадлоб, Коба, карагат. Шени ро горо хар?

Старым друзьям накрыли стол. Появились грузинское вино и русская водка. Поговорили о теперешней жизни и работе Сергея Ивановича. Сталин расспрашивал о делах издательства и высказал авторитетное одобрение по поводу нового перевода «Витязя в тигровой шкуре».

— Молодец Шалва, хорошо перевел Шота. Слушай, Сережа, давай его сейчас сюда вызовем.

Через час привезли в кабинет обалделого от неожиданности Шалву Нуцубидзе.

Иосиф Виссарионович был тамадой. Пили за Грузию, за грузинскую поэзию, за Шота Руставели, за новый перевод, за каждого присутствующего в отдельности. Сталин умел выпить — не пьянел. Кавтарадзе тоже был крепкий мужчина, а Шалва скопытился, захмелев разом от счастья и водки, и его, уснувшего прямо за столом, двум старым подпольщикам пришлось перетаскивать за руки и за ноги на кожаный диван.

За окном начинался ранний рассвет.

— Сережа, ты не хочешь пригласить меня к себе в дом? — спросил Коба.

Вопрос, как объяснил мне Сергей Иванович, был задан неспроста. По грузинскому обычаю, окончательное прощение за нанесенную обиду обиженная сторона должна подтвердить, пригласив обидчика к себе в дом. И когда хлеб будет преломлен и бывшие враги выпьют друг с другом в доме обиженного, произойдет полное отпущение грехов. Обиженным был Кавтарадзе, и исполнить старый обычай надлежало ему.

— Ну, так как, Сережа? — повторил Сталин.

— Что ты, Иосиф, конечно, конечно, — растерялся Кавтарадзе. — Но ведь я живу в коммуналке и как смогу принять там дорогого гостя? Да и чем я сейчас тебя приму?..

— Так ты не зовешь меня, Сережа, — с грустью отметил Сталин. — Ну, как знаешь…

— Нет, ты меня неправильно понял, Иосиф! Я счастлив тебя позвать, счастлив! Но ты же понимаешь, я живу в коммуналке…

Увидев в глазах Сталина искорки, не предвещавшие, как он знал, ничего хорошего, Сергей Иванович все-таки решился:

— Я прошу тебя быть моим гостем, когда ты захочешь!

— Сейчас, — сказал Сталин.

Внизу наготове стояли две машины. Одна для Сталина, другая для охраны.

Дом, где жил Сергей Иванович Кавтарадзе, находился в двух шагах от Кремля, так что приехали быстро. Большой двор на улице Горького жил своей затрапезной утренней жизнью. Завозились продукты в гастроном, грузчики перетаскивали ящики в ресторан «Арагви». Увидеть в пятом часу утра Сталина, мирно гуляющего в сопровождении свиты по двору улицы Горького, — это должно было показаться коллективным сном. Один из грузчиков, несущий на голове ящик с сосисками, увидав вождя, замер и вытянул руки по швам, а ящик продолжал каким-то

факирским чудом держаться у него на голове.

Было в те времена такое художественное полотно: московский рассвет. На мосту или, уж не помню, может, на набережной двое в длинных буденновских шинелях — Сталин и первый маршал Ворошилов.

Сюжет — Сталин, Кавтарадзе и грузчик с сосисками на голове — тоже вполне был достоин кисти Айвазовского, как сказал бы Вафля из чеховской пьесы «Дядя Ваня». И уж тем более — кисти Бродского. Или — кисти Александра Герасимова.

Когда полусонный лифтер Сережа, меньший тезка Сергея Ивановича Кавтарадзе, отпер дверь парадного, он не обратил на Сталина никакого внимания и начал привычно брюзжать:

— Ходють тут с утра пораньше, не спится им…

— Сережа, опомнись! Ты что, не узнаешь разве?

Опомнившись и заодно ополоумев, лифтер лихо отдал честь, кинув ладонь к несуществующей фуражке:

— Так точно, узнал! Здравия желаю, товарищ Великий Вождь, товарищ Сталин!

Позвонили.

Софья Абрамовна сама открыть не успела, так как с трудом наконец уснула под утро, приняв снотворное. В квартире жили еще некий студент и чокнутая соседка, которая смертельно боялась краж и держала при себе овчарку.

— Кто там?!

— Открывайте, Нина Ивановна, свои.

Облаченная в ночной халат, она открыла дверь, осторожно держа собаку на поводке, и увидала гостей. Тупо смотрела, не здороваясь, секунду-другую, — и, ни слова не сказав, дернула в свою комнату, таща за собой овчарку.

На следующий день рассказывала во дворе:

— Этот грузин Кавтарадзе совсем с ума сошел: приходит ночью пьяный, а перед собой держит портрет Сталина…

(Впрочем, наутро во дворе уже знали про ночной визит. Двор был оцеплен, и детей даже не пустили в школу, чему они были, как все нормальные дети, несказанно рады. Об этом много лет спустя мне рассказала моя приятельница Зина Попова, жившая со своей мамой Марией Поповой, пулеметчицей легендарного Чапаева, в том же доме и запомнившая беспрецедентный случай из истории их двора.)

Кавтарадзе будил Софью Абрамовну:

— Софочка, вставай! К нам Сталин в гости пришел!

— Сережа, ты пьян… Голубчик мой! Где ты был?

— Софочка, я не пьян, то есть я выпил, но это неважно. Вставай, у нас Сталин!

Сели за стол втроем: хозяева и дорогой гость. Полковник, сопровождавший Сталина, бдительно торчал в коридоре. И как Сергей Иванович ни уговаривал его в течение всего вечера, точнее, утра, примкнуть к трапезе, он упорно отказывался, а на очередное настойчивое предложение хозяина наконец отрезал:

— Товарищ Кавтарадзе! Я свое место знаю!

Софье Абрамовне недолго пришлось извиняться за скудость стола. Через полчаса, а может, и того раньше, мальчики из охраны притащили горячие шашлыки, лобио, сациви и прочую снедь, очевидно, из находившегося рядом «Арагви», — хотя один Бог знает, кто и когда смог ее приготовить в пять утра.

Как водится, Кавтарадзе, исполнявший у себя в доме обязанности тамады, поднял первый тост за гостя. Выпили. Поцеловались. Преломили хлеб. Потом — за хозяйку. Сталин, приняв «аллаверды», говорил о женах, которые умеют делить с мужьями их нелегкую жизнь и быть верными при всех обстоятельствах. Потом обнял Софью Абрамовну за плечи и сказал, тяжело вздохнув: «Намучилась, бедненькая». Еще выпили. Опять за Сталина, за Грузию, за молодость. Вспоминали. Пили. Смеялись. Снова пили. Снова грустили о молодости. И опять пили. Проснулась дочка Сергея Ивановича Майка, и ее усадили за стол, выпили и за нее тоже. Сталин поцеловал Майку:

— Это ты и есть пионерка Майя Кавтарадзе?

Через день семья Сергея Ивановича переехала в стометровую квартиру на Фрунзенской набережной. Вскоре Кавтарадзе стал замминистра иностранных дел. Министром тогда был В. М. Молотов.

После войны Сталин, гуляя с Сергеем Ивановичем по саду и подрезая ножницами куст, вдруг резко повернулся и зло бросил:

— А все-таки ты желал моего падения, когда примкнул к враждебной мне платформе!

На этот раз Кавтарадзе все-таки не посадили, а отправили в почетную — и не худшую из почетных — ссылку. В Румынию…

Я хорошо запомнил весь этот рассказ еще и потому, что слушал его не единожды: в 1968 и 1969 годах гостил у старика на его прелестной дачке под Тбилиси, в Цхнети. Он, бывший тогда уже на пенсии, не мог, конечно, отделаться от такого воспоминания.

Сергей Иванович вообще обладал поразительной памятью. Рассказывая о событиях сорокалетней давности, точно называл имена, подробнейше восстанавливал детали, связанные с бытом или людьми, вплоть до речевых интонаций или покроя одежды.

Очень жалею, что по свойственному многим из нас легкомыслию не записал его рассказов тогда, по свежему следу,

ведь с его смертью исчезли какие-то невозвратимые подробности нашей общей истории. Отчасти — только отчасти — искупаю свою вину, записывая время спустя, по памяти.

И, любя Сергея Ивановича, будучи за многое ему благодарным, отмечаю то, что и тогда меня горестно, хотя еще и смутно удивляло: какие бы страшные факты, какие бы изуверские подробности ни приводил он, говоря об Иосифе, Кобе, Сталине, в его рассказе всегда чувствовалось глубокое уважение к Иосифу Виссарионовичу

Итак, 1962 год сулил «Современнику» многое, очень многое. То был пик признания, успеха, пик наших надежд, увенчавшийся гастролями в Тбилиси и Баку.

Осенние надежды были уверенно связаны с «Драконом» Шварца, прочитанным на труппе еще в Тбилиси, с пьесой Гибсона «Двое на качелях», с комедией Володина «Назначение». И это — хоть и отчасти — сбудется. «Двое на качелях» поставит Галина Волчек, и спектакль станет ее успешным режиссерским дебютом. «Назначение» тоже окажется одной из лучших работ Ефремова, в которой он и сам замечательно сыграет Лямина. Впрочем, там был прекрасен весь актерский ансамбль: Евстигнеев — Куропеев-Муровеев, Дорошина — Нюта, Кваша — отец, Волчек — мать. А Володя Паулус играл бухгалтера Егорова, страстного поклонника Есенина. Маленькому скучному бухгалтеру советского учреждения, отбывающему повинную службу, почему-то не давали покоя буйные строки одного из самых мрачных и трагичных поэтов России.

Черный человек на кровать ко мне садится,
Черный человек не дает мне спать… —

читал Паулус — Егоров.

Словом, 62-й год. Мне 28 лет, а «Современнику» всего 6, он юноша, он полон сил. И тут самое время начать рассказ о том, что мечталось тогда Олегу Ефремову и всем нам, что, казалось, сулило вот-вот обернуться реальностью, — и тогда мы выйдем на другие рубежи, взойдем на иной круг спирали, неуклонно бегущий вверх.

VIII

Солженицын. Эту странную, непривычную для уха фамилию я впервые услышат от Виктора Некрасова — пожалуй, несколько раньше, чем о Солженицыне узнали многие и уж тем более все. Мы сидели с Виктором Платоновичем на кухне моей квартиры на Аэропортовской. Было радостное утро выходного дня. А накануне был хороший вечер после удачного спектакля — с обязательной выпивкой, разговорами, спорами и прочими интеллигентскими увеселениями на той же кухне, на русской, советской кухне, по которой так скучают теперь в парижах и лос-анджелесах многие мои друзья. Почему-то именно ее, кухни, им не хватает в их теперешней жизни. Да и понятно почему. Кухня — это символ общности, общения, радости безответственного трепа за жизнь, за искусство; так сказать, «поговорим о бурных днях Кавказа, о Шиллере, о славе, о любви».

В то утро прекрасной опохмелки Платоныч, сидючи на моей кухне, сказал: «Миша…» Платоныч любил говорить с каким-то еврейским одесским акцентом, он шутливо ерничал этой манерой, чем давал повод антисемитам предполагать в нем, русском дворянине, родившемся в Париже, жида, а дуракам-евреям думать, что он «дразнится», как говорили в детстве:

— Что он, ваш Некрасов, антисемит?

— Да какой он, к черту, антисемит! Это маска, игра.

— Что за глупая маска, что за непонятная игра?

Ну, как тут объяснишь, — да и стоит ли, — что эта манера общения скрывает за, увы, двусмысленно понимаемой какими-то людьми игрой нежность, переливчатость чувств человека, с одинаковой силой ненавидящего антисемитизм и любое, в том числе еврейское, тупоумие? Что Некрасов и актер тоже, а не только писатель, да еще и архитектор, фронтовик, выпивоха, умница и притом скромнейший из скромных, с которыми мне приходилось встречаться?..

— Мища, — сказал он. — Вот вы тут сидите, Мища…

А «и» узкое, а «ща» мягкое, почти «щя»…

— …Вот вы тут сидите, водку с пивом с утра пораньше хлещете и думаете, что с вами сидит хороший писатель Некрасов. И это вам, Мища, лестно. А фамилии настоящего, истинного писателя, живущего, между прочим, одновременно с вами, даже не слыхали.

И тут-то я узнал от Некрасова, что в редакции «Нового мира» лежит и готовится к выходу в свет рассказ некоего Солженицына «Щ-854».

— Что за странное название? — спрашиваю.

— А это, Мища, знаете ли, лагерный номер одного зека. Вы, Мища, конечно, слыхали, что у нас в Совдепии были лагеря? Я очень, очень рад, Мища, что вы об этом слыхали… Так вот, Щ-854 — это номер Ивана Денисовича, героя повести этого самого Солженицына. Ну, а теперь, кроме шуток, если хочешь, я расскажу тебе об Александре Исаевиче…

И вот осенью, в начале все того же сезона 1962 года судьба сведет «Современник» с Солженицыным и посулит театру великие надежды на совместное творчество.

Уже напечатал А. Т. Твардовский «Денисыча» по личному разрешению Н. С. Хрущева. Свершилось чудо, свершилось невероятное, поразившее всех чудо! Печать молчания сорвана, казалось, навсегда. «Солженицын, Солженицын, Солженицын», — жужжит Москва.

Нам становится известно — то ли от К. М. Симонова, то ли от Аси Берзер, сотрудницы «Нового мира», — что есть у Солженицына пьеса! И что он, Александр Исаевич Солженицын, наслышан о «Современнике», хотя ничего у нас не видел, и готов с нами встретиться. Назначен день встречи. Волнуемся. Гордимся.

— Кто он?

— Школьный учитель.

— Где живет?

— В Рязани, с женой.

— Исаевич? Не из евреев? — с улыбкой Кваша.

— Ну вот, обязательно из ваших, — кто-то.

— Прошел войну, сидел.

— Интересно, какой он из себя?

Гадаем. Возбуждены.

Входит в предбанник ефремовского кабинета показавшийся мне очень высоким человек. Снимает головной убор. Светлые, прямые волосы. Редкие прогалины в них странно асимметричны. Длинное, гладко выбритое лицо — очень характерное, сразу врезающееся в память. Не спутаешь ни с кем. Такие лица, узкие, с тонким носом, с острым подбородком, с глубоко посаженными, резко смотрящими глазами бывают на церковных досках у малоприятных второстепенных святых. В руках школьный, потертый, старомодный портфель. И плащ — синий, прорезиненный, на клетчатой подкладке — такой, какой в то время был на десятках прохожих мужского пола, делая их неотличимыми друг от друга. И еще послевоенные галоши, которые он снимает, а там, что еще чуднее, вовсе довоенные ботинки со шнуровкой и металлическими крючками аж по щиколотку. Рязанский школьный учитель — ни дать ни взять.

Раздевшись, учитель улыбнулся и сказал, как будто урок начал:

— Ну что ж, друзья, давайте знакомиться.

И, крепко пожимая руку стоящему поблизости Ефремову, начал первым:

— Александр Исаевич Солженицын.

— Олег Ефремов.

— Простите, по отчеству?

— Николаевич.

— Стало быть, Олег Николаевич, — констатировал пришедший.

— Солженицын. — Это следующему из нас.

— Волчек, — пробурчала смущенная Галя.

— ?

— Галя…

— ? — не отпуская руки.

— Галина Борисовна…

Церемония знакомства писателя с членами художественного совета продолжалась. Игори, Олеги, Миши, Лили оказались Владимировичами, Павловичами, Михайловичами, Михайловнами. Он иногда переспрашивал, придерживая руку того, чью фамилию или имя недослышал. Знакомясь, как бы фотографировал человека, вглядываясь в его лицо и вслушиваясь в произносимые им сочетания. «На кой ляд он это делает? — подумал я. — Показушничет, что ли? Нас человек с десяток, неужели запомнит?» Запомнил. Потом в разговоре, после читки, обращаясь к кому-нибудь, почти ни разу не ошибся. «Очень разумное соображение, Галина Борисовна». «Не знаю, доподлинно ли вам известно, Евгений Александрович…» Но это потом, после читки. А когда мы, войдя в кабинет Олега, расселись, он за Олегов стол, мы вокруг, то взглянул на часы и начал так:

— Друзья, давайте к делу. Театра вашего не знаю, надеюсь обязательно узнать, но сведущие лица хвалят. Они же сказали мне, что вы хотите инсценировать «Ивана Денисовича». По-моему, затея зряшная. Это проза и…

Мы прервали, загалдели:

— Нет, нет, Александр Исаевич, мы вовсе не собирались это делать… Мы слышали…

Тут прервал он:

— Ну и прекрасно, раз это не так. Затея зряшная для театра, зряшная затея. Но я пришел к вам не с пустыми руками.

И уже расстегивает школьный портфель.

— Есть у меня оригинальная пьеса, которую я хочу предложить вашему вниманию. Не возражаете? Олег Николаевич, как у вас и у ваших коллег, сейчас время есть? Не нарушаю ваших

планов?

— Что вы, Александр Исаевич! Мы как раз этого и ждем от вас. Ведь мы, по секрету говоря, тоже информированы, что вами написана оригинальная пьеса…

Улыбнулся, обнажив волчий оскал длинных желтоватых зубов:

— А, стало быть, вы уже информированы? Прытко.

А крупные его руки — успеваю заметить расплющенные ногти больших пальцев — уже выложили на Олегов стол объемистую машинописную рукопись.

— Ну, что ж. Начнем?

Он еще раз оглядывает нас своим цепким фотографирующим взглядом.

— Пьеса называется «Олень и шалашовка». Будущий зритель, придя в театр, купит программку с приложением к ней перевода лагерного жаргона. «Олень» — человек чистый, неспособный приспособиться к безнравственному уставу ГУЛага. «Шалашовка» — от слова «шалава», женщина, живущая с кем-либо из лагерного начальства…

Далее последовал список слов и их значений. Огромный, длинный, занятный, замысловатый перечень лагерного арго.

Интересно, как наш будущий зритель отреагирует на такое новшество: словарик-вкладыш в обычной театральной программке, купленной за 10 копеек? Мы предвкушающе переглянулись.

— Итак, «Олень и шалашовка», — продолжал драматург. — Пьеса, как вы поняли, из лагерной жизни. О любви.

О любви… «Олень и шалашовка»… Были Ромео и Джульетта. Тристан и Изольда. Цезарь и Клеопатра, а теперь Олень и Шалашовка.

Солженицын сделал еще одно отступление. Пояснил, что были лагеря разного типа. Лагерь, где происходит действие в его пьесе, как я понял, смешанного уклада. Здесь и мужчины, и где-то невдалеке женщины, а еще политические, уголовники, бытовики, малолетки, вольнонаемные и т. п.

Удержусь от соблазна пересказать эту интереснейшую пьесу. А вот то, как читал ее впервые сам автор нам, молодым актерам театра «Современник», это уже наше, наше навсегда. Только наше.

Поразительны были его интонации. В пьесе много юмора. Юмора особого, особистского, черного. Солженицын читал эти места, как бы сам его не чувствуя. Раздавался взрыв нашего смеха, он удивленно поднимал голову, простодушно оглядывал нас и вслед за нами начинал смеяться, на несколько секунд прервав чтение.

Грандиозны были ремарки к отдельным местам драмы. Иногда, как, например, вначале, ремарка становилась уже, по сути, режиссурой будущего спектакля. Автор предписывал художнику отделить сцену от зрителей колючей проволокой, проложить через зал «дорогу цветов». «Дорога цветов» — напомню — японский театральный термин, обозначающий прием, часто использовавшийся тогда в театре Охлопкова. Это положенный на кресла помост, прямо идущий — от центра сцены в зрительный зал.

— Здесь он уместен, — сказал автор. — По нему будут приходить и уходить партии зеков. Перед самой сценой новеньких можно шмонать. И еще по обеим сторонам сцены, у порталов — две лагерные вышки. На них весь спектакль, все время, — часовые с ружьями. В антракте, а иногда и во время действия они сменяются другими. Проходя перед первыми рядами по залу, они могут прокладывать себе дорогу среди зрителей окриками: «Посторонись, посторонись!..»

Были уже распределены роли. Мы собирались, отложив все, сразу же взяться за работу над пьесой. А что? Солженицын в фаворе, он выдвинут на Ленинскую премию. Н. С. Хрущев поднял книгу про «Денисыча» над головой и заставил Пленум партии аплодировать ее автору.

Но задний ход был дан стремительно. Правда, не впрямую. Не открыто. Низшее начальство — управление культуры — не разрешало начать репетиции, но и запрет пьесы был не их прерогативой. Ее отправили самому Хрущеву. Мы ждали. Референт Хрущева Лебедев дал ответ отрицательный. Пьеса легла в сейф театра навсегда. Какое там «навсегда»! Она находилась там, пока ее можно было держать, а вскоре и это оказалось небезопасным, и сейф опустел.

Не сыграли мы «Оленя и шалашовку» ни в 62-м, ни в 63-м. А казалось, вот-вот, и театр совершит новый круг познания благодаря автору «Круга первого». Пока же Солженицын, как и обещал, знакомился с репертуаром «Современника». Часто бывал в театре в период 62—63-го годов, когда мы все еще надеялись. А Новый, 1963 год даже встречал в нашем коллективе.

Это был поразительный Новый год! В ноябре у меня родился сын Кирилл, родился семимесячным, поэтому после инкубатора был доставлен домой перед самым новогодьем, и в «Современник» я попал уже после двенадцати. Когда вошел, увидел «кадр», запечатлевшийся в памяти навсегда, за лидирующим столом такая компания: в центре — Олег Ефремов, а по бокам — К. М. Симонов, А. И. Солженицын и Жан Поль Сартр, которого привел в театр Константин Михайлович. Что уж

говорить обо всех остальных, встречавших 63-й год в «Современнике», — Аксенов, Окуджава, Ахмадулина и непременный Евтушенко или Вознесенский. Дети 56-го года, дети XX съезда…

Я никак не хочу умалять значения хороших спектаклей, которые шли в те годы на сцене «Современника», да и всей его роли в тогдашней духовной жизни, но первопричины будущего кризиса, корни будущих метастазов — уже там, в том времени. Корма надо готовить загодя, а то придется перейти на подножный; корм — так оно и получилось, когда вместо «Оленя и шалашовки» «Современник» вынужден был возобновить «Вечно живых», а «Дракон» Шварца обернулся «Сирано де Бержераком». Впрочем, вина ли это театра? Нет, не вина, беда!

Разве не сделал Ефремов все возможное и невозможное, чтобы в нашем репертуаре была пьеса Солженицына или комедия Шварца? Разве не читались и не находили в труппе самую горячую поддержку «Носороги» Ионеско, «Танго» Мрожека, «После грехопадения» Артура Миллера, его же «Случай в Виши», который был уже размят М. Хуциевым и очень талантливо поставлен Ефремовым, но в готовом виде запрещен начальством окончательно и бесповоротно? Мало почувствовать, найти и определить свой репертуар, надо его «пробить». А вот это уже в большинстве случаев было выше человеческих сил и даже сил Олега Николаевича.

«Мальчикам и девочкам печенья напекут, покажут и помажут, а съесть нам не дадут» — одна из прибауток детства моей мамы. Не случилось нового этапа в жизни «Современника», и в этом его трагедия, а взяв шире — трагедия времени, в котором он существовал.

В 63-м году мы еще жили весело, интересно, интенсивно, не зная, что бацилла распада, который произойдет семь лет спустя, кроется в нашем настоящем. Мы бы, наверное, не поверили в грядущий раскол даже в том случае, если бы нам было послано предсказание от самого Господа Бога. Еще бы, — аншлаги, успех, у театра по ночам длинные очереди за билетами, как когда-то у «художественников».

В театре, в подвальчике, мы открыли свое кафе, которое работало после спектаклей. Вход 20 копеек. Самообслуживание. Водка, коньяк, кофе, сосиски, бутерброды. Отыграл, и не надо тебе тащиться в гадюшник ВТО и видеть посторонние рожи, а берешь своих друзей, которые были на спектакле, и в подвальчик «Современника» — потолковать, обсудить сыгранное за рюмкой водки. А там — кого только не увидишь, чего не услышишь… Писатели, поэты, физики-лирики, пение под гитару, и стихи, и

споры-разговоры до утра. Все свои. Посторонним вход воспрещен. Не пойдут в сомнительный подвальчик не те поэты, не те писатели, не те физики-лирики. Разве что из злого любопытства может затесаться кто-нибудь из чужих, но нет, не понравится ему там, не придет туда больше и дружкам своим не посоветует.

К театру тяготели самые интересные люди, как потом к Таганке. «Таганца», «Таганца», — будут цакать иностранцы, любители театрального искусства, приезжающие в Москву. А тогда — «Современник», «Модерн театр фром Москоу».

Называю самые первые из приходящих на память звучных имен имена людей, с которыми мы встречались. Норис Хоутон, крупнейший театральный деятель Америки, написавший книги о театре России, первая написана еще в 30-е годы — Мейерхольд, Таиров, Станиславский, Немирович. Вторая — «Повторная гастроль», — это уже Охлопков, Товстоногов и «Современник». Актеры — Ричард Харрис, Витторио Гассман. Роже Планшон — режиссер, артист, драматург. Питер Брук — тот, что брат Плучека. Киношники Роже Вадим и Джейн Фонда. Англичане, французы, итальянцы, американцы, поляки… Что говорить, в Москву тогда стремились многие — был, стало быть, интерес.

А незабываемый вечер, проведенный в обществе легендарного сэра Джона Гилгуда! Нет, нет, это было очень веселое время, интересное время, когда мы видели чужое искусство и уже могли похвастаться кое-какими своими успехами.

Эдуардо де Филиппо — «Мэр района Санита», «Отелло» с великим Лоуренсом Оливье в Кремлевском театре, Планшон с изысканным, ироничным спектаклем «Три мушкетера», с поразительным решением «Тартюфа», Жан Вилар с Марией Казарес — «Дон-Жуан», Жан Вилар — «Делец» Бальзака. И — конечно, конечно! — «Король Лир» Питера Брука с гениальным Полом Скофилдом — Лиром.

И со многими, если не со всеми, мы, современниковцы, встречаемся лично, разговариваем, веселимся и, наконец, выпиваем. 60-е годы…

Огромный Витторио Гассман в «Современнике» затеял игру в «петушки». Оказывается, это итальянская народная игра, а мы-то думали, что только исконно русская.

В фойе после спектакля, который Гассман смотрел, маленький импровизированный банкет в его честь. Меня, сыгравшего Гамлета в Москве, шутя представляют ему, Гамлету итальянскому: «Это наш советский Витторио Гассман». И он дарит мне на память свою фотографию с черепом Йорика. Храню ее, как воспоминание о том веселом вечере.

«Наш советский Витторио Гассман…» Боже, как грустно и

стыдно сейчас даже записывать это на бумаге. Что сделано?! Ничего, ничего! Как вспомню хотя бы американскую картину Роберта Олтмена «Свадьба» с Гассманом в одной из главных ролей!..

Итак, он:

— Давайте сыграем в «петушки». Ну вот хотя бы ты. Ты играл Гамлета, я играл Гамлета. Сегодня тебя на сцене видел (в роли ненавистного мне Марка из «Вечно живых»). Выходи в круг!

Гляжу на его мощную фигуру, — Гассман на голову выше меня и раза в два шире в плечах, — и со смехом:

— Но, сеньор, но, ай эм сорри. Хрен тебе, Гассман. Вы обознались. Ваших нет…

Все смеются. Гассман заводит других. Один смельчак все же находится — Эмка Левин, артист, черный, как Гассман, и такого же роста, к тому же лет на двадцать моложе итальянца.

И вот уже, скрестив руки, прыгают на одной ноге «петухи», маневрируя в центре круга, который мы все образовали. Мы, болельщики, подбадриваем своего Эмку. Он, верткий, быстрый, то так, то эдак пытается подобраться к противнику и толкнуть плечом, сбить с ног. Гассман, наоборот, прыгает экономно, как опытный боксер. Не суетится. И вдруг — обманный финт, еще финт. Мы не успеваем ничего сообразить, как видим буквально летящую фигуру Эмки, которая вышиблена далеко за пределы широкого круга. Бедный наш «петух» лежит на полу, из носа течет «клюква». Да еще, прошибая круг, он задел и повалил на скользкий лакированный паркет двух болельщиков!.. Крики, смех! Гассман, конечно, доволен. По справедливости аплодируем. Он комически раскланивается. И снова — разговоры, выпивка, смех, радость!

Роже Планшона принимаем после «Трех мушкетеров», сыгранных на сцене ЦТСА, в «Арагви». Я написал тогда маленькую заметку об этом его спектакле в «Комсомольскую правду». Сидим в ноябре 1962 года небольшой компанией в одном из кабинетов ресторана. Переводчицей — моя мать, прекрасно говорящая по-французски. Хвастаюсь, что у меня дети, на днях родился сын Кирилл. Пьем и за детей. Планшон старше меня, но еще тоже молод. Внешне напоминает Д. Д. Шостаковича. Худой, светловолосый, в очках. Весел, доволен успехом «Мушкетеров», успехом Марсельского театра, который тогда возглавлял, приемом москвичей. Говорит: «Но этот наш спектакль мы делали, когда у нас только прорезались молочные зубки. Вы еще не видели «Тартюфа» и «Жоржа Дандена». Вот это мои последние, принципиальные работы. Завтра «Тартюф».

Приходите».

И действительно, «Тартюф» оказался удивительным спектаклем, с новой для нас эстетикой и новым взглядом на Мольера, принципиально отличным от тех, с которыми мы столкнулись в «Комеди Франсез», когда эта ихняя академия играла «Мещанина во дворянстве».

В роли Тартюфа у Планшона — Мишель Оклер.

У нас, как правило, Тартюф — ханжа, святоша, словом, сатирический персонаж. Оклер совсем не то: молодой фанатик в черном камзоле, в черных чулках, в черных туфлях, что-то есть в нем от облика, может быть, даже принца Датского. Его Тартюф — тип искреннейшего экстремиста-фанатика. В пьесе Мольера Оргон, возвратившийся после отлучки, что бы ему ни говорили о его домочадцах, спрашивает одно и об одном: «А Тартюф?» Обычно это всего лишь смешно, — втюрился, дескать, старый дурак. А у Планшона этот интерес немолодого Оргона, ищущего утерянную точку опоры в жизни, делается вдруг таким понятным, как только стремительно появлялся Тартюф-Оклер, этакий Гамлет-экстремист, на ходу бросив служанке вместе с платком реплику: «Возьми платок, закрой грудь». Такому — веришь.

Тем страшнее действие, разворачивающееся дальше. Оклеровский Тартюф — человек страстей, которые его неотвратимо и трагически погубят, несмотря на весь прагматизм жизненного кредо… В общем, это был живой спектакль и, как всякий живой, современный.

Сидим, стало быть, после «Мушкетеров» в «Арагви», пьем за театр Планшона, за «Современник», ну, и за детей. Планшон (у него, кажется, их двое):

— Не правда ли, какая удивительная штука — наблюдать появление вашего ребенка на свет? Что вы при этом испытывали?

Я растерялся:

— Был очень взволнован, когда мне позвонили из роддома и сообщили о появлении сына… Очень хотелось мальчика, дочь-то у меня уже есть…

Он:

— Как, вы не присутствовали при родах?! В таком случае, какой же вы отец? Вы не отец!

— То есть как? У нас не то что при родах, а и после родов в больницу не пускают.

— Что за глупость! Муж должен облегчать жене роды. Он должен стоять рядом с роженицей, держать ее за руку. Муж, насколько возможно, обязан разделить с ней боль, важность и мучительность этого акта. А иначе он просто производитель, а не отец!

— А вы что, стояли рядом?

— Конечно!

И Планшон разражается длинным взволнованным монологом, включающим в себя бее оттенки, все ощущения, даже медицинские подробности того, что сопровождает появление на свет Божий нового маленького человека.

Когда, спустя годы, я узнал, что он стал не только режиссером, но еще и драматургом, я не удивился, припомнив тот вечер.

Планшону в «Арагви» понравилось. Когда — уже после «Тартюфа» — я предложил ему опять поехать куда-нибудь пообедать, он изъявил желание попасть туда же.

— Я могу взять туда моих коллег?

— Конечно!

Коллег оказалось человек двадцать пять! Как я потом понял, он их пригласил, предполагая немецкий (или английский) счет, — каждый платит сам за себя. Мне удалось добыть в «Арагви» большой кабинет. Накрыли длинный стол, заставленный сациви, лобио, шашлыками и прочей грузинской снедью, пригласили зурниста, и он, к восхищению французов, сыграл на своем экзотическом инструменте Моцарта.

Мой друг и я решили широко продемонстрировать европейцам русское гостеприимство. Пока я развлекал гостей, друг в полчаса слетал за деньгами, занял их у кого-то, и мы заранее, уже не как славяне, а как истинные кавказцы, оплатили банкет. Когда настал час расплаты, французы были ошарашены и долго не могли взять в толк, что стол уже оплачен двумя русскими. «Как? Почему? Зачем?» Это оказалось выше их понимания.

Я, как мог, отшутился, объяснив в импровизированном тосте, что мы в «Арагви», стало быть, почти на грузинской территории, а там уж так принято, и нам с моим другом приятно поддержать этот обычай. Да нам и в самом деле было приятно пустить пыль в глаза французским коллегам, увидеть их изумление и восторг по такому, в общем-то, пустячному поводу. Планшон, пригласивший друзей без расчета на такой исход, пытался сопротивляться, а когда понял, что это бесполезно, благодарил с извиняющейся интонацией: «О, Миша, Миша, мерси, мерси…» Так «мерсикал», словно пардону просил!

Побывал в подвальчике «Современника» Эдвард Олби, смотрел в тот вечер «Двое на качелях». Спектакль ему вроде бы понравился, хотя он и признался, что сама по себе пьеса Гибсона, по его мнению, легковесна. Мне он тогда подарил свою

знаменитую пьесу «Кто боится Вирджинии Вульф?», сделав такую надпись:

«Мише Козакову, который, я надеюсь, будет играть роль Джорджа в этой пьесе в Москве. Пока что он еще по возрасту слишком молод для этой роли, но я уверен, что его талант позволит ему в будущем сыграть эту роль. С наилучшими пожеланиями, Эдвард Олби. Москва, 17.11.63».

Сыграть Джорджа мне, конечно, не удалось. То, что Олби казалось поверхностным в пьесе Гибсона, — и действительно выглядело таковым рядом с его собственным творчеством, где иная, принципиально иная, совершенно иная мера постижения человеческих глубин и подлинная беспощадность в переоценке ценностей, — даже это, сравнительно робко явленное в «Двое на качелях», казалось вызывающе откровенным, недопустимо обнаженным нашим пуританам, ведующим репертуарной политикой.

Правда, одну пьесу Олби — «Балладу о невеселом кабачке» по роману Карсон Маккаллерс — мы все-таки поставили в мае 67-го года. И я играл там роль от Автора.

Хуже получилось с драматургией Артура Миллера, которую мы, «современники», высоко чтили. Да и с ним самим вышло скверно…

У многих из нас есть какие-то жуткие, темные эпизоды в общественной и личной судьбе. Страшно носить их в себе, лучше покаяться. Выплеснешься на бумаге, может, и как-то легче задышится, а то еще, не дай Бог, так и унесешь этот камень с собой в «великое быть может», как говорил старик Рабле.

Итак, в Москву со своей новой женой, корреспонденткой-фотографом, приехал Артур Миллер, и поначалу все шло прекрасно — лучше и не бывает.

Они побывали в «Современнике» и увидели «Голого короля». Затем Миллер изъявил желание встретиться с коллективом театра. Иностранная комиссия Союза писателей эту встречу устроила. В кабинете Ефремова набилась куча народа: артисты, критики, представители этой самой иностранной комиссии.

Миллеру задавали вопросы, он отвечал. Все, в общем, вполне соответствовало духу официальной пресс-конференции тех лет. Единственным, разрушавшим чопорность встречи американского драматурга и советской театральной элиты, было то, что наш «фюлер» оказался пьян в сосиску, и это всех, особенно гостей-критиков, крайне шокировало. Хотя Миллер-то как раз отнесся к состоянию Олега очень спокойно…

Из наиболее интересных вопросов, точнее говоря, интересных

ответов драматурга был ответ о принципе построения его пьес. «Принцип очень простой», — сказал Миллер. Он двумя пальцами взял со стола белый лист бумаги и показал нам: «Видите этот лист? Не правда ли, он белый? С этого я начинаю почти в каждой своей пьесе, а затем лист поворачивается другой своей стороной, — ан, нет, он черного цвета. Вот и весь мой принцип».

Встреча закончилась, оставив ощущение неудовлетворенности. Еще бы! Мы молоды, любопытны, у нас в гостях почти классик, — неужели все вот этим и ограничится?

Мы подошли к Миллеру с просьбой еще раз посетить наш театр и встретиться уже без посторонних, в обстановке неофициальной. Время у него было спланировано жестко, он уезжал в Ленинград смотреть спектакли Товстоногова, но обещал, если удастся, на день раньше вернуться и зайти к нам. На том и расстались. Может быть, это была вежливая отговорка? Да нет, он действительно прилетел днем раньше и еще утром дал знать, что придет в «Современник» и будет рад потолковать с нами. Боже, как мы обрадовались! Мигом скинулись на домашний банкет, который решили провести на дому у Олега Табакова, — он тогда был обладателем самой большой квартиры, где не стыдно было принять мэтра.

Жены наши хлопотали с самого утра, готовя стол, достойный дорогого гостя.

Вечером Миллер с женой пришел в театр. Игрался спектакль «Без креста». Перед началом они зашли в кабинет Ефремова, сам Олег в тот вечер, правда, снимался, но велел мне как незанятому в спектакле принять их за хозяина. Тут-то я наконец как следует сумел разглядеть знаменитого драматурга.

Даже внешне он производил очень приятное впечатление. Его нельзя было назвать красавцем, но, глядя на него, ты понимал: вероятно, Мэрилин Монро была его женой не только потому, что он умел хорошо писать пьесы и, судя по всему, неплохо зарабатывал. Очень высокий, отлично сложенный, длинные ноги, широкие плечи, на длинной кадыкастой шее — пропорциональная голова, профиль, который принято называть орлиным, очки, несколько поредевшие темные волосы. Миллер — еврей, но с таким же успехом мог оказаться французом или кем-либо еще.

На меня произвело впечатление, как он был одет. Я решил, что это и мой стиль, и несколько лет спустя, когда представилась возможность, приобрел-таки серый в елочку твидовый пиджак, темно-серые фланелевые брюки, серые же в рубец шерстяные носки и черные полуботинки, плотные с широкими носами — «стиль американ», галстук с диагональными полосами и рубашку

«баттон-даун» (воротничок с пуговицами). Словом, лет через двенадцать я наконец оделся а-ля Миллер. У взрослых свои игрушки, и они им тоже нужны…

Мы, принимавшие Миллера, известили его, что после спектакля поедем на квартиру к одному из наших ведущих актеров и покорнейше просим его с супругой отужинать с нами. Ефремов приедет туда же, закончив съемку.

— Вам, наверное, будет небезынтересно увидеть, как живут русские актеры. Обещаем вкусный ужин и, конечно, не скроем, очень хочется с вами побеседовать в домашней обстановке. Переводчик есть свой, так что все предусмотрено. Не откажите.

Миллер перекинулся с женой и ответил, что они чрезвычайно рады приглашению, но в таком случае приносят свои извинения: из Ленинграда прилетели только днем, жена несколько утомлена, так что они посмотрят лишь первый акт спектакля и уедут в гостиницу «Националы» передохнуть. Просят заехать за ними после окончания представления. А вообще они заранее благодарны, им действительно интересно побывать в советском доме и побеседовать с советскими коллегами. Жена Миллера вдобавок захватит фотоаппарат и поснимает, так как они хотят сделать альбом о своей поездке по Советскому Союзу.

Ну и замечательно! Стало быть, после спектакля «Без креста» мы заезжаем в «Националь», а они нас ждут, непременно ждут.

Третий звонок. Миллер с супругой отправляется в зрительный зал. А за кулисами начинает разыгрываться другой спектакль, куда более интересный, чем тот, что идет на сцене. Мало сказать, интересный — незабываемый. Даже теперь, много лет спустя, когда, естественно, что-то уже притупилось и на все это глядишь издалека, какое-то постыдное чувство охватывает меня, лишь вспоминаю дальнейшее…

Я на мир взираю из-под столика,
Век двадцатый, век необычайный.
Чем он интересней для историка,
Тем для современника печальней…

Для «Современника» печальней.

Черт его знает, кто стукнул, когда успели и куда стукнули!

Вбегает замдиректора Л. И. Эрман:

— Вы что, с ума сошли! Кто вам разрешил?

— Что?

— Они еще спрашивают, «что»! Кто вам разрешил звать Миллера домой?! Вы соображаете, что вы делаете?!

— А что мы такого делаем?

— Вы что, действительно не понимаете или притворяетесь?!

— Мы действительно не понимаем…

— Ах, не понимаете! Ну так вам сейчас немедленно разъяснят. Где Табаков?

— Он на сцене. А в чем, собственно, дело, Леонид Иосифович? Мы что, не имеем права пригласить уважаемого драматурга домой и принять его, как подобает советским актерам?

— Принять?! Домой?!

Эрман почти кричит. Он официальное лицо и в силу своей должности связан с разными учреждениями. Ему понятно то, что невдомек нам.

— Принимает Миллера Союз писателей, его иностранная комиссия. И-но-стран-ная…

— Ну и что?

— О Боже, с вами бессмысленно толковать! Где Ефремов?

— На съемке.

— Он в курсе?

— Да.

Эрман убегает. Мы растеряны, мы ничего не понимаем, но чуем, что дело пахнет керосином. А между тем кончается первый акт, и Миллеры уезжают в «Националь».

В антракте в кабинет Ефремова приходят загримированные актеры, занятые в спектакле, — Кваша, Волчек, Табаков, Щербаков и другие. Их поджидает Эрман с лицом, не предвещающим ничего хорошего.

Монолог на тему «вы с ума сошли, обалдели, вы что, не понимаете, иностранная комиссия…» повторяется. На общие возражения, что Миллеры, дескать, уже приглашены и переиграть просто невозможно, Эрман хватает телефонную трубку, трясущимися пальцами набирает номер, с кем-то здоровается — второпях, но тем не менее подобострастно, — и говорит в трубку:

— Сейчас я вам дам Табакова. Одну минуточку… Олег!

Табаков берет трубку. Мы насторожились. Пристально глядим

на Олега, на его постепенно меняющееся выражение лица.

— Слушаю вас.

Пауза. Там что-то говорят.

— Да, да. Ко мне домой.

Пауза.

— Ну, человек двенадцать наших актеров.

Пауза.

— А почему нельзя?

Очень длинная пауза, во время которой кто-то из нас бежит в

кабинет к завлиту Котовой, где стоит параллельный телефон и где можно слушать двухсторонний диалог.

— Но вы понимаете, что мы его уже пригласили? Он нас ждет в «Национале». А что мы ему скажем? Поймите, это неловко… Раньше надо было думать? — вслух повторяет Олег сказанную на другом конце провода фразу. — Ну, послушайте, в конце концов, что же тут особенного? Мы советские актеры, он прогрессивный американский драматург. Во времена маккартизма он подвергался преследованиям.

Табаков начинает говорить, повышая голос, пытаясь придать своей интонации гражданственную весомость.

Его обрывают и говорят ему, по-видимому, что-то не менее весомое, после чего он уже не сопротивляется, о временах маккартизма не поминает, а вяло мямлит в трубку:

— Нет, я понимаю, но как-то глупо получается… как-то стыдно перед ним… А что придумать?.. — И долго, долго вздыхает в трубку. — Да, да. Нет, я понял… До свидания…

Из кабинета Котовой возвращаются те, кто слушал разговор по параллельному телефону. Лица невеселые. Все смотрят на Табакова и ждут от него ответа. А между тем идут тревожные звонки помрежа, означающие, что давно пора начинать второй акт.

— Олег, ну что? Кто это был? С кем ты говорил?

— Ну, это… из иностранной комиссии. В общем, не суть важно. Вопрос стоит так, что я член партии и Петя Щербаков тоже. И что нам грозят большие неприятности, если мы не откажем Миллеру.

— Помилуй Бог, Лелик! Ну, как же это возможно теперь! Это же позор!

Олег и Петя теперь смотрят на нас. В глазах их появляется раздражение затравленных людей:

— Ну, а что предлагаете? Как бы вот ты, Игорь, или ты, Миша, поступили на моем месте? На нашем с Петей месте?

Мы и в самом деле не на их месте, слава Богу.

— Ты прав, Лелик. Решать тебе и Пете. Дом твой. Ты хозяин.

Другие меня поддерживают: да, решать им, Табакову и Щербакову, так как нам-то, собственно говоря, ничто не угрожает, ну, разве что кроме еще одной странички в досье — про встречу с американским драматургом, которого преследовал сенатор Маккарти.

Начался второй акт «Без креста».

«А жена Миллера, наверное, уже ванну приняла», — почему-то тоскливо подумал я.

После спектакля Табаков и, кажется, Кваша поехали в

«Националь» сообщать Миллеру о срочной ночной репетиции в связи с неожиданной болезнью актера, которого надо за ночь заменить другим, здоровым, дабы не сорвать завтрашнего представления.

Мы сидели в театре и молча ждали наших товарищей. Раздался телефонный звонок из табаковской квартиры, где уже все готово: и сациви, и плов, и кофе, и какава.

— Ну, куда же вы пропали? Мы тут вас заждались!

— Погодите, скоро будем…

— Давайте в темпе. А в чем дело?

— Потом объясним.

Вернулись после визита к Миллеру посланцы. На наш молчаливый вопрос — Табаков:

— Он нас встретил одетый, веселый… Жена перед зеркалом последний марафет наводила. Ну, мы ему сцену разыграли, что, мол, так и так… Тысяча извинений. Расстроены до слез. Этого и играть было не надо…

— Ну, а он?

— Что он… Дурак он, что ли? Как-то грустно посмотрел на нас через очки своими еврейскими глазами и говорит: «Ну, что ж… Я все понимаю. Ничего, ничего, бывает…»

Сидим подавленные, дымим сигаретами, друг другу в глаза смотреть стыдно. Опять телефонный звонок:

— Ну, что вы там?! У нас уже все остыло! Обалдели, что ли?

— Сейчас, сейчас… — повесил трубку Табаков.

И в самом деле. Жены нас ждут, Ефремов скоро со съемки приедет, если уже не приехал, и не пропадать же жратве и выпивке, купленной в складчину.

Приехали. Сели за стол. Ефремов действительно уже тут. До сих пор перед глазами длинный стол, белоснежная скатерть, коньяк, вино, закуска разная. Все в сборе — и два пустых кресла, никем не занятые. Как бельмо на глазу.

Ефремов сказал:

— А я бы плюнул и не стал бы ничего отменять!

И выпил…

— А Фейхтвангер был в Америке, когда артисты играли в антисемитском фильме по его роману, и он им письмо накатал…

В Америке Фейхтвангер был! Ему и рассуждать легко было!

«Современник» — боль моя, «Современник» — любовь моя, «Современник» — юность моя, да не только моя, наша юность, наша молодость, наши надежды. Раскидало, расшвыряло нас время.

Нынешнему читателю может показаться чудным мой плач по «Современнику». Что это за «шахсей-вахсей», к чему автор

гнусавит живому заупокойную? Стоит же себе у Чистых прудов прекрасное здание театра «Современник». Играют там прекрасные артисты и «основатели» некоторые еще тоже играют, что Бог ни делает, все к лучшему…

Да, да! Все так! И да будет так! Но ведь сказано — нельзя дважды войти в одну и ту же воду. А «та» вода утекла безвозвратно. И с ней утек дух, надломился и сломался дух того «Современника».

Дух военный не ослаб, пара-пара-ру-рара,
Нет солдат сильнее баб, пара-пара-ру-рара!..—

как пели в «Голом короле» в 60-е годы.

«Нет солдат сильнее баб»? Что ж, к месту вспомнилась песенка. От одной сильной бабенки мы тогда здорово зависели. Сильна была при Хрущеве Екатерина Фурцева, царствие ей небесное! «Никитские ворота» — баяли про нее в народе. В расцвете карьеры — член Политбюро, потом только член ЦК и министр культуры — это уже вроде почетной ссылки Кавтарадзе послом в Румынию.

Трудное дело — в России ведать искусством и его жрецами. Посочувствуешь. Тут сам Луначарский ногу сломит. А каково женщине на этом посту? Да еще хорошенькой женщине, ладно скроенной, блондинке в черном пиджачке в талию, с голубыми глазками и вздернутым носиком? Душечка! «Я не только министр культуры, я прежде всего женщина», — любила повторять Екатерина Алексеевна на иностранных пресс-конференциях, вызывая умиление, пока это всем не приелось…

Помню, молодой Олег Ефремов, прощаясь, хотел поцеловать ей руку, — Екатерина Алексеевна только-только вступила на министерский пост. Она отдернула ее, вспыхнула как маков цвет: «Что вы, товарищ Ефремов! Это ни к чему, ни к чему», — и строго на него посмотрела. Мол, шуры-муры вы оставьте, карьеры через них не сделаете и левацкому вашему театру они не помогут.

Это произошло, повторяю, в самом начале ее министерской жизни. Потом уже по Москве заходили слухи, что Фурцева-де благоволит к Олегу, что ею он только и держится. Неправда! Как неправда и то, что Ефремову будто бы удалось создать театр исключительно потому, что другом его был Аджубей. Они действительно учились на одном курсе в школе-студии МХАТ и действительно когда-то дружили. Но расчетливый Аджубей, видно, смекнул, что актерским талантом он много ниже Олега и вообще это не его стезя, и поменял школу-студию на университет, — кажется, на журналистский факультет, — куда

увел за собой из студии и свою тогдашнюю жену, красотку Ирину Скобцеву. Она потом все же воротилась и училась курсом старше меня вместе с Волчек, Квашой и Броневым.

Впрочем, недолго музыка играла, и Скобцеву он поменял на другую: женой его, как общеизвестно, стала Рада Хрущева. Растиньяк Аджубей, Жюльен Сорель Аджубей, временщик Аджубей — как его ни называли! — какое-то время был настолько силен, что решал дела государственные. Ездил в Америку на важнейшие переговоры. Прочили ему, говорят, даже пост министра иностранных дел. Но пала власть царя Никиты. «Дети не отвечают за дела отцов своих…» А зятья? Те, как выяснилось, отвечают, коли состояли временщиками при тестях. И за плохие их деяния, и за добрые — за все отвечают.

Тогда же Аджубей возглавлял «Известия», газету, которая при нем поднялась вровень с «Правдой». В ней алчущий информации должен был между строк читать, куда ветер дует, и делать для себя выводы — или, жадно надеясь на перемены к лучшему, эти самые выводы додумывать и придумывать. Это, пожалуй, вернее.

Нет, не помог сокурсник сокурснику. Правда, и не препятствовал. Стоял в стороне, наблюдал. И вообще не до театров тогда ему было. Находились дела поважнее — и у Никиты Сергеевича, и у его зятя…

Как-то в начале 60-х завалились мы компанией в ресторан ВТО. В те времена у него еще был престиж. Можно было увидеть стариков МХАТовцев, например, неизменно бывавшего там И. М. Раевского, всегда подтянутого, достойного, наутюженного, в чистейшем белом воротничке, с золотой чайкой в петлице, — а глаза за очками от выпитого стекляннее стекол. За его столиком — ермоловцы Якут, Гушанский, Бернес Марк с Соловьевым-Седым. Писатели в «гадюшник» тоже заглядывали, попивали, и клеили баб модные поэты. В те годы там еще и беседы велись.

Так вот, зашел в тот вечер туда и Олег с нами. Он уже ходил в «левой» славе. Сидим — и вдруг по залу: «Смотрите, Аджубей!..» Действительно, сам главный «Известий» посетил ВТО со своими мальчиками из свиты. Пришли уже «хорошенькими», видать, не догуляли где-то, — иначе на кой черт их в ВТО занесло? Не по рангу. А может, захотелось в пьяном кураже на малых людей посмотреть и себя, больших, показать? Тут-то они с Олегом и встретились. Это был первый раз, когда я видел их вместе.

Второй раз увижу в 71-м году на 7 ноября в доме Нателлы Лордкипанидзе, сотрудницы «Известий» при Аджубее, куда опальный босс пришел в гости с Радой, а художественный руководитель МХАТа Олег Николаевич Ефремов после банкета в Кремле при всех регалиях прикатил на «мерседесе» и еще привез

с собой какого-то голубого генерал-лейтенанта в орденах до пупа. Генерал этот весь вечер не давал Аджубею покоя — все про Хрущева язвил. Раду было искренне жаль. Олег, правда, с генералом поспорил, заступился за Никиту, так что обошлось.

Белый лист бумаги в руках Миллера оборачивался черным; у жизни та же драматургия.

«Мы на ероплане», — орут взлетевшие на доске качелей, а те, что внизу, отвечают: «Мы сегодня в яме…» — и, оттолкнувшись от земли, сами взлетают вверх: «А вот теперь мы на ероплане, а вы сегодня в яме».

В тот вечер в яме был Олег: «Современник» в очередной раз собирались закрывать, а Аджубей со своими мальчиками на ероплане парил. Тут бы, кажется, Олегу и подойти к полудержавному властелину, как многие сделали бы на его месте, выпить с ним, пользуясь случаем, за прошлое, за общую юность, за бывшую дружбу, а заодно попросить помощи. Но не такой тогда был Олег, чтобы на наших глазах и на глазах у всего «гадюшника» идти на поклон. Встретились они глазами и поздоровались. И только. Мы пьем. Иногда Аджубей с Ефремовым переглядываются. Потом тот Олегу за стол чарку водки прислал, а Олег ему бутылкой ответил. Вот и весь сказ. Нет, нет! Надо отделять от зерна полову. Не стараниями Аджубея открылся, существовал и не был закрыт тогда театр-студия «Современник».

Так же как и «Никитские ворота», согласно сплетне (почему-то хочется верить, что это все-таки сплетня), если и были «воротами», то Никиты, а уж никак не Олега, хотя Фурцева и правда потом полюбила наш театр и благоприятствовала Олегу и нам. Но это потом, когда будет «Обыкновенная история», получившая 7 ноября 1967 года Государственную премию СССР, и спектакль «Большевики», выпущенный в том же, 67-м и тоже в день 7 ноября.

Лауреатами станут режиссер Г. Волчек, актеры О. Табаков и М. Козаков, а вместо Гончарова — В. Розов, который даже не был на нее выдвинут, — его вписали в приказ о присуждении в последний момент.

Но не будем мелочиться. Пять тысяч на троих, пять тысяч на четверых, — не все ли равно? Значки-то есть у всех, и у меня к моему диплом за номером 13. Стало быть, тринадцатый я лауреат этой вновь утвержденной, в девичестве Сталинской, премии. Хотя вообще-то на троих лучше. На троих, оно завсегда лучше. Это у нас даже как-то стало национальной традицией. На троих… Три танкиста, три веселых друга… «Эх, тройка, птица-тройка, кто тебя выдумал? Куда несешься ты, дай ответ… Не дает ответа…»

Поделили пять на четыре и устроили — что? Ну, конечно,

банкет. Сложились артисты Табаков, Козаков, Волчек на равных паях с драматургом Розовым и устроили банкет своим товарищам. Где устроили? В «Пекине», в ресторане «Пекин». Шикарный банкет, большой, человек на сто с лишним, с танцами, с песнями, с капустником. На банкете, конечно, весь театр, его друзья, наши родственники и непременные в те годы участники такого рода увеселений артисты театра «Ромэн»: Вася Туманский, Коля Сличенко, Коля и Рада Волшаниновы. «Я ехала домой… Я думала о вас…», — поет Рада, а ее муж Коля аккомпанирует на своей гитаре с двумя грифами уж так красиво, так многозвучно…

«Коля! Коля Сличенко! — кричат все в зале. — Величальную!»

Тот ставит на поднос рюмку водки и под аккомпанемент гитар Волшанинова и Туманского выводит: «Чарочка моя серебряная, на золото блюдце поставленная… Кому чару пить, кому здраву быть? Чару пить… Екатерине свет Алексеевне!» И с этими словами подносит чару — да, да, Екатерине Алексеевне Фурцевой, которая, нарушив суровую табель о рангах, пришла на этот неофициальный банкет.

«Пей до дна, пей до дна, пей до дна!» Экий демократизм — к самой госпоже министерше да на «ты»! Приятно, ничего не скажешь! Дескать, все мы тут кумовья королю, сваты министру. За столом, не в приемной, но все-таки… Выпила госпожа до дна, не поморщилась. Аплодисменты! Поздравила театр с праздником — и опять до дна. Аплодисменты, разумеется, пуще. А она «и в третий так же точно», — совсем как у Грибоедова, только там фамусовский дядя «нарочно» на пол падал, угодничая перед государыней Екатериной, а тут уж сама Екатерина, ну, пусть не государыня, но государственное лицо, пила, пила и тоже упала, вот разве что не нарочно, а натурально. Плохо ей, бедняге, сделалось. И если бы на грозном верху узнали, что она, мало того что в «Пекин» заявилась, но еще и в уборной тамошнего холла, куда, страшно сказать, посторонние ходят по нужде, стравила опять-таки самым что ни на есть демократическим образом, а потом ее под белы руки проводили в машину артисты, которые сами-то на ногах не держались, в общем, думаю, нагорело бы ей. И поделом: не ходи в народ!

Виной всему оказалась моя покойная мать. Она как раз сидела напротив Фурцевой, а каждой женщине, будь она хоть министерша, приятно видеть ту, что старше ее. Тем более мама тогда уже совсем поседела, и дать ей можно было куда больше ее шестидесяти пяти. И то: в банях финских паром иностранным она не парилась, чужие руки массажами разными ее не мяли, Люда Зыкина ей на полке про Волгу-матушку не спевала, а уж где банька, там чарка, — это еще царь Петр наказал, так как же

нашим царям Великого ослушаться? Святое дело. А маму жизнь не баловала и не украсила. Она то по тюрьмам сидела, то занималась трудом и хозяйством, да и вообще закаленная была насчет закусить-выпить. Умела. Сколько раз я с нею пил, никогда не видел пьяной. Уже сам еле языком ворочаю, а она ни в одном глазу, хотя грех жаловаться: в те поры здоровым парнем я был. Все равно — иной раз до кровати не мог добраться, а мать жаловалась наутро, что я первый мужик, с которого она сама брюки стаскивала…

В общем, министерша, наверное, так смекнула: «Эта баба меня много старше, и буду-ка я на нее ориентир держать в смысле количества зелья». И вот все она, Катя-душка, к мамаше моей: «Ну, что, выпьем, Зоя Александровна?» Та: «Отчего не выпить, Екатерина Алексеевна». — «Ну, что, Зоя Александровна, поддержим тост?» — «Конечно, Екатерина Алексеевна, я всегда за поддержку». Гляжу я на эту картину и думаю: зря она на мою старуху полагается, неправильный она выбрала ориентир — дворянская косточка крепкая. И верно подумал. Плохо кончилось. А все-таки живинка в ней была, в этой самой покойной министерше.

Право, чудная она была женщина. Всякая. Ну, и положение обязывало: какой-никакой, а министр, какой-никакой, а культуры. Бывало, соберет она всю эту культуру в большом зале и ну ее пропесочивать, ну пальчиком культуре грозить: «Такие вы, сякие, разэдакие! И не то вы пишете, и не то вы малюете, и не то вы играете, и не туда смотрите, куда вам положено. Я вот женщина, и то смыслю больше вашего. Товарищи дорогие, сограждане мои, ну что вам стоит дом построить, нарисуем, будем жить!» И так, бедняжка, переживает, нам выговаривая, что просто слезами вся запивается.

— Нет, нет, я не желаю сказать, что вся наша культура такая плохая. Есть и обратные примеры. Возьмем, товарищи, балет. Майя Плисецкая, народная артистка СССР, лауреат Ленинской премии, недавно на гастролях в США танцевала «Умирающего лебедя» композитора Сен-Санса. И где, товарищи? В штате Техас, в Далласе — городе убийств! Вот представьте: Майя Михайловна Плисецкая в белой пачке на фоне черного бархата! Ведь это же живая мишень, товарищи!

Услыхав о таком беспримерном подвиге, вся культура, само собой, зааплодировала подвигу выдающейся балерины. Нашлись, правда, сволочи, которые в кулак прыснули, а один, фамилии его подлой не назову, чуть под стул не свалился. Его, гада, такой хохот обуял, что вроде истерики вышло. Он, свинья непонятливая, притворился, что у него то ли кашель, то ли

приступ такой, и наружу из зала того большого утек. Вся культура на него обернулась.

А Екатерина-третья дальше толкала речь, и все ей хлопали в ладоши, и потом разошлись по домам, чтобы эту самую культуру и дальше двигать и передвигать с места на место.

Вспоминаю я еще один банкет, на котором я видел Екатерину Алексеевну. Незадолго до того, «пекинского», но уже в Кремле. Нам вручали лауреатские значки в Георгиевском зале, а потом пригласили отметить это событие куда-то наверх в относительно небольшое, сколько помнится, помещение. Хозяевами стола были Шауро, Фурцева и председатель комитета по Ленинским и Государственным премиям Николай Тихонов; Шауро в декабре 1967 года был фигурой потяжелее Фурцевой, — это отчетливо чувствовалось в церемониале кремлевского застолья.

Стол. За ним лауреаты. Поэт Ярослав Смеляков, скульптор Белашева, кинорежиссер Жалакявичус, снявший картину «Никто не хотел умирать», снимавшиеся в ней актеры Донатас Банионис, Бруно Оя, единственный из награжденных, который посмел взять с собой на банкет жену-польку (сам уже шустрил в Польшу, потому, может, и не побоялся). Был еще композитор Андрей Петров, остальных не помню. Ну и разумеется, свои: Галка Волчек, Олег Табаков, В. С. Розов. Был с нами и Олег Ефремов — его лично пригласил Шауро как руководителя театра, получившего столь высокую награду. Компания, стало быть, разношерстная. Обстановка соответственно напряженная.

Мы знали, что Смелякова привезли на вручение из больницы, где он лежал после очередного запоя. Посему пить ему было нельзя, отчего на банкете присутствовала и его жена, но уже законно и вынужденно, чтобы предохранить лауреата от соблазна. Мне и Табакову тоже, слава Богу, пить было нельзя, так как вечером мы играли спектакль и прямо с дневного банкета надо было мчаться в театр.

Итак, началась церемония. Встал Шауро. «За присуждение Государственных премий, за творческие успехи во славу…» — и т. д. и т. п. Все выпили. Мы с Табаковым пригубили. Смеляков злобно глотнул нарзан.

Вторая (не первая!) — Фурцева. «За партию, за Политбюро (за Брежнева тогда еще персонально не пили), за заботу партии и ее ЦК о культуре, о ее деятелях…» Выпили. Пригубили. Смеляков опорожнил фужер нарзана.

Тихо, как мыши, снуют вежливые, незаметные кремлевские официанты. Меняют закуски, подливают из-за спины — по всем правилам — в рюмки и фужеры: кому коньяк, кому водку, кому вино, Смелякову — нарзан. Беседа чуть оживилась. Кое-где

послышался смех, стали возникать междусобойчики, прерываемые время от времени ритуалом тостов. Опять Шауро:

— Товарищи! Вот мы сегодня празднуем ваши награды. А знаете ли, как непросто было комитету разобраться во всем этом хозяйстве? Сколько представленных, сколько просмотров, обсуждений, споров! Вот напротив меня сидит человек, в чьи обязанности и полномочия входит всем этим заниматься и решать эти сложные задачи, — председатель комитета по Ленинским и Государственным премиям, наш выдающийся советский поэт Николай Семенович Тихонов. Давайте, товарищи, провозгласим за него здравицу! Это он отдал столько сил, отрываясь от письменного стола, скрываясь от своей музы, чтобы разобраться, рассудить, решить в вашу, товарищи, пользу! Он, можно сказать, человек, по праву занимающий свое место! Человек на своем месте!

Смеляков не выдерживает:

— За своего человека на своем месте! — И опрокинул в рот нарзан, как стопаря махнул.

Рассмеялись. Кто как. По-разному. Кто понял смысл, кто его по-своему истолковал. Дальше уже и лауреаты стали благодарить партию, правительство, комитет. Каждый должен что-нибудь сказать персонально. Ну, думаю, дойдет ведь очередь и до меня. Что делать? Уже слушаю вполуха, думаю только, как выпутаться, чтобы потом перед собой стыдно не было.

Дошла очередь. Все смотрят. Я:

— Мне очень приятно, радостно, что наша скромная работа получила столь высокую оценку. Но мы, актеры (мимика), не умеем говорить от себя, мы привыкли говорить чужими словами… (Мимика, смех.) Я (глядя на Тихонова и Смелякова) очень люблю стихи (одобрение за столом). Поэтому если позволите, то я выражу переполняющие меня чувства моими любимыми стихами (бурное одобрение).

Быть знаменитым некрасиво,
Не это подымает ввысь.
Не надо заводить архива,
Над рукописями трястись.
Цель творчества — самоотдача… —

читаю и вижу, как одобрительно кивают Шауро и Фурцева, как, хитро прищурившись, глядит Смеляков, как буквально багровеет шея Тихонова. Звучат строки Пастернака под сводами Кремля — в 1967 году, всего через семь лет после смерти поэта:

……ни единой долькой
Не отступиться от лица,
Но быть живым, живым и только,
Живым и только до конца.

Аплодируют. Хвалят стихи.

— Чьи это? — спрашивает Бруно Оя.

— Ну, что ж, товарищи, — поспешает В. С. Розов среднерусской своей скороговорочкой, — уже время, время! Спасибо вам за все, но пора и честь знать. Миша, Олег, у вас же сегодня спектакль — «Обыкновенная история». Надо в такой день не ударить в грязь лицом…

Все:

— Надо, надо…

Быстро прощаемся. И уже в лифте Розов — мне:

— Ну, Миша, вы рисковый тип. Узнай они, чьи стихи… Ай, ай, ай! Ведь за это по головке не погладят!

Шауровская «Чайка» доставляет нас в «Современник». «Обыкновенная история»…

Галка Волчек потом рассказала, что Смеляков, выйдя из кремлевского туалета, шепнул ей:

— Галина! Там духи дорогие, «Красная Москва», стоят. В женском, наверное, тоже есть. Пойди, возьми, — ничего врагу не оставим…

Ну, побанкетствовали и будет, пора и честь знать! Тем более что банкеты устраивать было преждевременно. Еще не пройдены трудные сезоны 1963/64 и 1965/66 годов, а меня занесло сразу на «пекинские» и кремлевские праздники аж 67-го года, от которого уже и до 70-го, и до самого распада нашего оставалось всего ничего. Рукой подать…

25 августа 1959 года в «Советской культуре» было опубликовано открытое письмо коллектива Ачинского драматического театра из Красноярского края к театру-студии «Современник» с просьбой направлять актеров для постоянной работы к ним, в Ачинский театр. Что за притча? Почему возникло письмо из Богом забытого и черт знает где расположенного городка? С чего бы это Табакова или Квашу отправлять в эту культурную ссылку?

А все очень просто. Письмо, разумеется, было продиктовано свыше, и связано оно с очередной попыткой прихлопнуть начинание Ефремова.

Мы покорпели и составили ответ, в котором лучезарно

благодарили за радушное приглашение и предлагали «приехать всем составом театра к труженикам Ачинска на гастроли», но, шалишь, не более того. Ответ был напечатан той же «Советской культурой» 20 октября 1959 года, — только пусть уж гипотетический будущий историк, если он, по счастью для него, уже имеет возможность быть наивным, не подумает, что студийцы «Современника» так долго не могли собраться сочинить ответное письмо. Все это время наверху решался кардинальный вопрос: настало ли уже время ломать шею «Современнику», не пора ли расформировать его труппу? И, видать, милостиво решили: пусть еще поживет маленько Олегово детище (тогда опубликовали и наш ответ), но контроль над театром надобно учредить построже, а для этого дать ему нового директора. И дали: В. С. Куманина, работника Министерства культуры.

Получилось, однако, как в том анекдоте с мальчиком из еврейского местечка, которого послали исправлять речь к русскому батюшке, — через полгода и сам поп закартавил.

Владимир Семенович оказался при всей своей внушительной, строгой фактуре человеком мягким, добрым, да еще и пьющим в придачу (когда-то сам был актером, Вершинина играл в театре им. Станиславского). Нет, ошиблось начальство, нечаянно слиберальничало, — тут, почитай, самого громилу Зубкова надо было послать директорствовать в «Современник». Он в те времена на страницах «Советской России» бдительно одергивал нас: «Помни, что ты зодчий…» — а сам, радетель архитектуры, дай ему полную волю, с радостью сел бы на бульдозер и камня на камне от тогдашнего «Современника» не оставил. Даром, что и сносить еще было нечего, не было тогда у театра своего здания.

Ну, хоть бы И. Патрикееву прислали. Она ведь тоже все понимала: напечатала в зубковском журнале «Театральная жизнь» большую статью о спектаклях «Никто», «Пять вечеров», «Взломщики тишины», «Голый король», которые, по ее мнению, начисто лишены были гражданского звучания. И статью озаглавила — «На перепутье», предупреждала, стало быть: «Налево пойдешь — смерть найдешь, направо пойдешь —…» Так нет! Ошибку допустили. Не тот был человек В. С. Куманин, чтобы вывести тогдашний «Современник» на пути-дороги Ю. Зубкова и И. Патрикеевой. А гражданственность, которой требовали от Ефремова, была у него совсем другого покроя.

«Кто из нас в этот час рассвета смел бы спутать два главных цвета!..»

«Современник», как я говорил, жил по не обозначенной нигде формуле: неореализм, помноженный на десталинизацию, — и дозрел до Солженицына, до Миллера, до Шварцевского

«Дракона», до «Носорогов» Ионеско… Ох, как хочется опять поахать: ну, чуть-чуть бы «слободы» тогда, ну, маненько, ну, отпустили бы еще вожжи… Да не трусь ты, царь Никита! Не слушай своих клевретов осторожных! Не тормози процесса — ведь и сам уцелеешь! Мог уцелеть. И не подкатил бы «биллиардный шар своей головы к лузе сталинистов», если бы то и дело не шел на попятную. А то — Манеж разгромил, лагерную тему закрыл, сказал, что исчерпалась она до дна и полно об этом! На молодых стучал кулаками по трибуне, предлагал, кому не нравится здесь, убираться на Запад. Сегодня же! Сейчас же!

— Но если ты готов стать под общее знамя, то вот тебе моя рука! — и протягивал руку бледному Вознесенскому, который в ту минуту стоял на трибуне и мямлил, что его любимый поэт Маяковский, что вслед за ним, в его традициях…

Никита сидел в окружении «ильичевых» позади и выше, нервно вскакивал и прерывал очередного призванного к ответу, орал про Запад, грозил, пугал, а потом протянул кому-то, не сдержав темперамента, руку со словами про «общее знамя». Тот вцепился в нее обеими руками, и зал, лающий, как свора собак на жестких ошейниках: «Позор! Позор!», готовый того, что на трибуне, искусать в кровь, дай только хозяин команду, разразился бурными аплодисментами. А Никита закрепил талантливо найденный прием, как актер закрепляет удачную находку, интонацию или трюк, и для его демонстрации выискивал в зале очередную жертву, в ярости выхватывал глазами чье-нибудь молодое лицо…

Олег Ефремов признавался (и рассказ этот я запомнил с его слов, когда он приехал из Кремля в «Современник»), что от страха вжимался в кресло, опускал голову, чтобы не попасться на глаза разъяренному Хрущеву.

Так вот, находил Никита молодое лицо и — окриком:

— Вон вы там, да, да, вы! В шестом ряду, в красной рубашке! Я к вам обращаюсь! Идите-идите на трибуну и расскажите всем, о чем мыслите! Чем занимаетесь!

И «красная рубашка» — он мог оказаться молодым художником, поэтом, кинематографистом — начинал держать ответ. Его прерывали, на него кричали, стучали кулаком, грозились сегодня же, сейчас же отправить на Запад, «но если ты готов под общее знамя, то вот тебе моя рука». «Красный» ее хвать! И снова овации.

Ефремов проиграл нам, как все это происходило. Он играл и за Хрущева, и за стоящего на трибуне, показал зал, лица тех, что пришли лаять и кусать по приказу, — он утверждал, что это и было почему-то самым страшным: зал, а не сам Хрущев и не те,

которые сидели рядом с ним и иногда все-таки успокаивали его, шептали на ухо, что очередной извлеченный из зала ни в чем не виноват и к левакам разного толка вообще отношения не имеет.

Хрущев пыхтел, успокаивался и находил оправдание тому, что вытащил на трибуну совещания ни в чем не замеченного, ни во что не замешанного, вполне добродетельного художника или поэта:

— Ну, вот и хорошо… Пускай он всем скажет, пусть научит своих товарищей уму-разуму… А мы с радостью послушаем, не все же они наносная гниль и западная ржавчина!

Ефремов приехал с того совещания потрясенный. Он впервые видел разгневанного Хрущева и, кажется, понял, — а от понимания мурашками пошел, — куда могут завести левацкие игры, идейно ли, эстетически ли неприемлемые для тех, кто еще так недавно дал нам глоток свободы, реабилитировал невинных, приподнял железный занавес. Он своими глазами увидел краснеющего от гнева, с вытаращенными зенками лицо добряка Никиты, собственными ушами услыхал его крики и передал нам его интонации — от низов до фальцета, до петухов, вылетавших из глотки. Передал, изобразил так талантливо, как это мог сделать он, замечательный артист Олег Ефремов, и мне даже по сей день кажется: это я сидел там в кресле, я в страхе прятал лицо от глаз, выискивающих в зале очередную жертву, — может быть, меня? А в ушах: «Позор, позор!»

Да, позор, позор…

А Солженицын, также бывший на том заседании, переждав рассказ Олега, с улыбочкой вынул блокнотик из кармана пиджака и обстоятельно, по порядку доложил, что законспектировал по ходу заседания: с именами, с фамилиями стоявших на трибуне, с цитатами из Хрущева, из Ильичева и со всеми заинтересовавшими его подробностями. «Подробник» был этот рязанский учитель математики. Самообладание у него не то что у нашего поколения — это сразу бросалось в глаза. И его любовь к подробностям, к фактам, именам, фамилиям и точным датам, удивившая меня в тот день, потом мне объяснила многое в его будущем подвиге воссоздания Истории — пострашнее, чем та, которая потрясла Ефремова, а вслед за ним и нас, «современников». Дети 56-го струхнули не на шутку.

В апреле 1981 года «Современник» торжественно отмечал 25-летие своего существования!

«Этот день надо было пережить», — сказала мне Лиля Толмачева, когда все было завершено.

Действительно, надо было. Трудно было. В зале и на сцене

много знакомых лиц. Но скольких, скольких уже нет… Минутой молчания почтили память ушедших. Прозвучали имена Володи Паулуса, Олега Даля, одного из авторов пьесы «Два цвета» Авы Зака, Константина Михайловича Симонова, кого-то еще. В ту минуту я подумал: «А бедного Ёсю Либгота забыли». Грустно. Конечно, что значит потеря старого Либгота по сравнению с трагедией 39-летнего Олега Даля? И все-таки…

Когда я в 59-м году вступил в труппу «Современника», то знал уже многих, почти всех.

— А кто этот старый еврей, который непременно во всех спектаклях участвует?

— Это? Иосиф Миронович Либгот… Ёся! — с ласковой фамильярностью окликнул того мой собеседник.

«Ёся», нисколько не обидевшись на столь амикошонское обращение, подошел. По возрасту он годился нам в отцы, но вполне мог оказаться и дедом.

Тут-то я и узнал, что Иосиф Миронович — энтузиаст молодого театра. Театрального образования у него не было, пришел он в «Современник» из самодеятельности и был готов играть любые роли, только бы ходить по сцене, только бы, как говорили в старину, дышать запахом кулис. Дышал он этим запахом бесплатно, а жил на скудную пенсию, которую получал за заслуги, к театру отношения не имеющие. Среди молодых счастливцев, играющих в молодом «Современнике», он был едва ли не самым счастливым служителем Мельпомены. Театру это оказалось на руку: людей вначале не хватало, штатное расписание было довольно скромное, а посему Ёся появлялся почти во всех тогдашних спектаклях. Иногда ему даже доверяли говорить слова, он получал роли «с ниточкой». «Два цвета», «Продолжение легенды», «Никто», один из низших служащих в «Голом короле» — вот его репертуар. Он ездил с «Современником» на все гастроли: в Кузбасс, на целину, в Ленинград…

Во время юбилейного вечера на большой экран проецировали старые фотографии и остроумно их комментировали. На одной — группа ребят-современниковцев на камне у воды — снимок, вероятно, сделан во время летних гастролей, где-нибудь на Волге. Очень, очень молодые, неприлично молодые: худенькая Алла Покровская, кудрявый Петя Щербаков и другие ребята и девочки в плавках, в купальниках улыбаются в аппарат, а на переднем плане тоже в плавках и очках возлежит седой, лысый 60-летний Ёся Либгот. В остроумном комментарии его не упомянули. Может, оттого, что молодежь, которая делала капустник, просто не знала, кто этот старый иудей и как он затесался в славную

компашку.

А он выступал на всех наших собраниях, вызывая улыбку одних и раздражение других, — кстати говоря, в чем-то объяснимое. Ефремов как-никак строил профессиональное дело, и многоречивый зануда Ёся Либгот должен был его раздражать, напоминая собственной персоной, что до истинно профессионального театра нам еще далеко, пока он, Ёся, ходит по сцене, говорит слова, жаждет ролей, а на собраниях труппы употребляет выражения «наш театр», «это пьеса не нашего театра», «манера играть такого-то артиста не современниковская»…

Милый, милый Ёся Либгот. Доброжелательный, бескорыстный маленький еврей. Огромный русак Петя Щербаков — впоследствии народный артист, бессменный секретарь парторганизации «Современника», — дружил или подыгрывал в дружбу с доверчивым стариком. Они были на «ты», распивали на двоих поллитру. Старичок очень гордился этой дружбой. Что ж ты, Петя, не подсказал внести в поминальный список имя И. М. Либгота? Это было бы так кстати и так в стиле и духе раннего «Современника». Забыли старого Фирса. Аминь!

Да, день юбилея надо было пережить. Это почувствовал тогда даже я, оставивший театр за одиннадцать лет до этого. А каково было тем, кто всю четверть века или около того отработал в этом деле?

Когда на экране возник слайд с Олегом Ефремовым, в зале произошло то, чего не могло не произойти: овация. Зажгли свет. Взволнованный Ефремов — он находился среди зрителей — встал. Аплодисменты длились и стихли только тогда, когда он опустился на место. То же повторилось с Галей Волчек, и это было «не слабо», как теперь говорят.

На экране — Паулус, Даль… Да, иных уж нет, а те далече. Другие, слава Богу, неподалеку, тут, но для «Современника» их тоже считай что нет. Вот они, гости юбилея: Ефремов, Лаврова, Мягков, Вознесенская, Вертинская, Игорь Васильев, Володя Кашпур. Евстигнеева нет — у него инфаркт. Это теперь мхатовцы.

И я — тоже гость.

Мелькнул в кадре Лева Круглый, ведущий актер «Современника» 50-х — начала 60-х годов. Ну, этот вообще давно в Париже, пытается играть для русских. «Ах, Ваня, мы нужны в Париже, как в бане пассатижи», — пел когда-то Володя Высоцкий.

Вот уже не слайды, не фотографии, а документальные кинокадры, снятые любительским способом на узкую пленку. Немые куски из репетиций и спектаклей середины 60-х. «Сирано

де Бержерак» Ростана в переводе Юры Айхенвальда.

Белая лестница. По ней носятся актеры со шпагами. Носиться им, впрочем, неудобно, потому что костюмы из поролона, и играть в них — все равно что безвылазно сидеть в сауне. Все это придумал Борис Мессерер с благословения Игоря Кваши, который ставил — но не выпускал — неуклюжий этот спектакль. Несмотря на то что Ефремов ругал и макет, и принцип оформления, Кваша стоял на своем, и в результате душные костюмы из поролона на каркасах сковывали актеров на сценической площадке, состоявшей из огромной белой лестницы, на которой надо было двигаться ритмично, непринужденно, элегантно — «по-французски». А уж каково было мне, игравшему Сирано, выносить длиннейшие репетиции, декламируя и фехтуя в придачу! Ясное дело, там, где было возможно, мы упрощали свои костюмы, выдергивали металлические каркасы, заменяли непроницаемый поролон на шерстяную ткань, — все равно было тяжко, в чем убедился после и сам Кваша, тоже выступив в роли Сирано и всласть хлебнув прелести своего и мессереровского изыска.

И все-таки что-то такое было в этом спектакле.

Я умру, как солдат.
Впрочем, нет, я умру, как поэт,
А у нас научиться нетрудно премудрости этой:
От войны или яда, от прочих непрошеных бед,
Словом, так, как на свете всегда умирают поэты…

Пастернак умер в 60-м году. Этот текст звучал на сцене «Современника» в 65-м. Памятливый зал, жаждущий подобных ассоциаций, чуял, что к чему…

А на экране уже кадры репетиции комедии «Всегда в продаже» ныне «американского» писателя Васи Аксенова… Нет, ей-Богу, смех и грех! Затоваренная бочкотара какая-то! Где ты, квадрат Вася, толстый, добродушный, крепко пьющий парень со звездным билетом в кармане, шестидесятник, заразительно смеющийся тонким продолжительным смехом («з-зз-з-з-з»), в ответ на который тоже нельзя было не рассмеяться? Куда завела тебя любовь к «старому голубоглазому» Фрэнку Синатре? Как там живется тебе на полпути к Луне? Икается ли в этот вечер, когда выдуманные тобой Кисточкин и Треугольников прыгают по немому экрану с ужимками и гримасами?.. «В кафе сидел один семит и ел, что подороже. Вошел туда антисемит и дал ему по роже!»

Ну, правда, у нас это звучало со сцены несколько иначе:

«Один фашист… антифашист…»

Ах, какой это был спектакль! Во многом несовершенный третий акт, действие которого происходило по воле автора в третьем измерении, написан в духе театра абсурда и никак нам не удавался. Аксенов, по-моему, во многом отдал здесь дань моде, отступив от того лучшего, что умел — и умел только он.

Помню на премьере этой чудом проскочившей комедии неистово аплодировавших одних и так же неистово возмущавшихся других. Премьера состоялась в 65-м году после «Сирано». То был еще один пик «Современника» и мой звездный час в «Современнике»: так уж получилось, что я подряд сыграл эти замечательные роли в спектаклях, поставленных Ефремовым.

Собственно, роль Сирано я получил почти случайно.

Начал постановку, как я уже сказал, Игорь Кваша, который и принес в театр новый перевод Айхенвальда. Задумал он этот спектакль в полемике с Ефремовым, так что Олег как исполнитель сразу отпал, хотя в те годы мог сыграть эту роль блистательно. Евстигнеев тоже отказался по причине неумения играть пьесы в стихах: этот виртуозный актер и прозу-то учил с трудом и частенько допускал на сцене такие оговорки, что с партнерами начиналась истерика.

Кваша назначил на роль Сирано себя, но так как ему предстояло еще и ставить, то дублером возник я. Правда, никто не думал, что именно я сыграю премьеру, но, как и следовало ожидать, Игорь, избравший для режиссерского дебюта непривычную для нас по жанру и форме героическую комедию, запутался в ней, как лошадь в постромках. Это стало особенно ясно, когда мы вышли на сцену. Я репетировал в паре с Роксаной — Лилей Толмачевой, Кваша — в паре с Люсей Гурченко, в те годы работавшей в «Современнике» (он был увлечен Люсей и сам выбрал ее в партнерши). Гурченко говорила с сильным харьковским акцентом, от которого не вполне избавилась и по сей день, а в роли изысканной жеманницы, любительницы куртуазной поэзии это было, мягко говоря, не в ту степь. Бедная Людмила, как школьница, зубрила звукопись роли, но Харків делал свое дело.

— Ну, ёж твою мать! — не выдерживала она, сама подчас ужасаясь тому, что вылетало из уст причудницы Роксаны. — Не могху, и все тут!

— Люся, не гхэкай! — орал из зала Ефремов. — Надо же, черт возьми, научиться разговаривать по-русски, раз ты вышла на сцену.

В зале страдал Кваша.

В полемике с Ефремовым он продолжал лезть в бутылку, так

что я репетировал с двумя Роксанами и в результате премьеру летом 1964 года суждено было сыграть мне.

Ефремову, принужденному взять постановку в свои руки, было трудно. Декорации мешали размаху его воображения, да и у нас в мозгах была изрядная «кваша». Целый сезон вплоть до его вмешательства мы приспосабливали пьесу постклассика Ростана к привычному неореализму современниковской манеры, она, естественно, сопротивлялась, и подробный психологический разбор оборачивался откровенной глупостью. Мы не доверяли прозрачности и условности ростановских построений; стесняясь, комкали стих, стараясь быть «правдивыми»; искали вторые планы, словно ставили Розова; убивали эффектность там, где ее надо было подчеркивать. Из пьесы исчезал юмор, легкость, появлялась тяжеловесность, уничтожавшая поэтическую афористичность ростановского текста.

Все это предстояло найти Олегу в сравнительно короткий период весенне-летних репетиций. Он не жалел сил. Работа продолжалась и в обстановке, скромно выражаясь, не совсем театральной. Пришли, например, в Дом архитектора на традиционные блины. Сидим за столом у Шурки Ширвиндта. В ресторане Дома — танцы, хохмы, всем весело. Всем, кроме… Ефремов обращается ко мне:

— Значит, так, сейчас ты встаешь и любой ценой прекращаешь эту кутерьму. Так сказать, в этюдном порядке. Понял?

— Это еще зачем?

— А как иначе тебе понять природу того, как Сирано прекращает выступление Монфлери на глазах целого театра, да еще в присутствии кардинала? Давай, давай, действуй, если не хочешь облажаться в Сирано…

— Прямо сейчас?

— Да, прямо сейчас!

— Олег, это уже перебор. Скандал выйдет… Скажут, опять эти из «Современника» напились…

— Слушай, мудило, ты актер или не актер?

Пришлось доказывать, что я актер. Возник-таки минутный скандал, который с трудом удалось замять обаятельнейшему Ширвиндту. Природу самочувствия Сирано я, однако, схватил…

В связи с этим спектаклем, а главное, с поразительной способностью Олега из всего («когда б вы знали, из какого сора…») извлекать что-то важное для роли и для спектакля, расскажу историю, которую вообще-то следовало бы поместить в ту часть моих записок, где я рассказываю об именитых иностранных гастролерах. Да уж ладно, такова судьба этой

рукописи, пишущейся урывками, такова и ее, стало быть, особенность: в ней все приходится к слову. Единой продуманной композиции мне взять неоткуда, — с этим я давно смирился и надеюсь только на то, что это самое «к слову» — оно, может быть, и «по делу» тоже.

В общем, весной 1964 года, — отмечу на будущее: в разгар ефремовских репетиций «Сирано», — Москву посетил сэр Джон Гилгуд.

Старый английский актер выступал на сцене МХАТа и читал монологи из классических ролей. Мы с Ефремовым заехали за ним на моем сереньком «Москвиче», дабы отправиться в гости к культурному атташе английского посольства, господину Теннеру, куда были приглашены на ужин в честь актера, которого сама королева Великобритании ввела в рыцарское звание. Заходим за кулисы. Концерт Гилгуда уже закончен. В гримуборной на столе у прославленного актера стоит полупустая бутылка русской водки. Ну, дает старик! Цветы. Толпятся поздравляющие: успех колоссальный. А сам сэр Джон? На вид ему лет пятьдесят. Седой, с розовой плешью, худой, изящный, подтянутый. Очень обаятелен, любезен. Нас — через переводчика — просит подождать его.

Приезжаем на квартиру, где назначен званый ужин. Там все очень красиво. Носят, как полагается, коктейли. Народу человек двенадцать: хозяева-англичане, Гилгуд и мы — Ефремов, Покровская, Волчек, Евстигнеев, Табаков, я. Сидим в мягких креслах, попиваем джин с тоником, виски с содовой, поедаем соленые орешки. Течет беседа о театре. Сэр Джон держится чрезвычайно просто, с нами — мил. К нему же все, особенно англичане, подчеркнуто почтительны — как к мировой знаменитости, к гостю, да еще и по ихнему ритуалу: когда он стоит, дамы стоят тоже. Сэр, пэр, лорд и еще черт его знает кто! Он принимает эту игру, как мне кажется, полушутя-полусерьезно. Просит всех сидеть и вести себя непринужденно.

И тут, уже слегка зарядившись виски, начал свой первый, еще доброжелательный раунд Олег Ефремов:

— Сэр Джон, не все мои ребята были на вашем замечательном концерте. А мне бы очень хотелось, чтобы они имели о вас представление. Когда им выдастся другой случай! Прошу вас, прочитайте монолог Гамлета!

Пауза. Все смущены необычайно. Старик устал. Шутка сказать, двухчасовой сольный концерт на английском языке, — это в зале, где сидят русские, большинство из которых языка не знает, а зрелищной стороны в концерте попросту нет. И ведь напряжение держать предстояло актеру, о котором московская

публика отдаленно слышала, ибо на сцене в знаменитых спектаклях его не видела, да и по кино Гилгуд был тогда москвичам неизвестен.

— Ну, пожалуйста, сэр Джон! Ну, хотя бы один монолог… Любой…

Ничего себе «хотя бы один» — прямо здесь в комнате, где идет прием и все уже слегка поддатые?

— Олег, перестань, сэр Джон устал, — вмешивается Галка Волчек. — Сэр Джон, вы не обращайте на него внимания, он фанатик.

— Да, крэзи, крэзи, — вспоминаю я откуда-то всплывшее английское слово.

— Сумасшедший? О, я очень люблю сумасшедших. Я ведь и сам, несмотря на свой возраст, сумасшедший, — говорит Гилгуд.

Ему и вправду, видно, понравился Ефремов.

На Олеге была та печать таланта, которую в нем легко угадывали люди, сами принадлежавшие к этой когорте, и я не раз имел случай убедиться в этом. Он часто напивался и вел себя соответственно раскрепощенно и в присутствии Миллера, и в общении с Жаном Виларом и его актрисой Женевьевой Паж, которой просто-напросто при всем честном народе предложил переспать с ним. Та русского не знала, Ефремова не поняла, и тогда Олег Николаевич в прихожей квартиры — на сей раз французского культурного атташе, где проходил прием в честь гастролей французов, — прощаясь, красноречиво ухватил Женевьеву Паж за филейную часть, чем весьма шокировал французскую интеллигенцию. Впрочем, сама актриса, судя по всему, ничего против предложения Ефремова не имела бы, знай она, во-первых, по-русски и, во-вторых, не схвати он ее при хозяевах дома. Это я утверждаю вполне уверенно, ибо после того, как мне удалось, пятясь из прихожей и бормоча что-то вроде извинений, увести пьяненького шефа в мой пресловутый «Москвич», чтобы доставить его домой, я вернулся на прием и через переводчика имел дипломатическое объяснение с облапанной французской знаменитостью.

— Ничего, ничего, — успокоила меня Женевьева. — Он был очень мил. Только зачем при всех?.. Но вообще так мог поступить только талантливый человек!

Клянусь, в эту минуту я позавидовал Ефремову, потому что ее ответ не был проявлением элементарной деликатности. Говорила она это с шутливым, а все-таки сожалением.

Гилгуд же в тот вечер был буквально влюблен в Олега.

— Замолчите, вы, дурачки! — Это относилось к нам с Волчек. — Вы не представляете, как сэр Джон читает Гамлета.

Прошу вас, сэр Джон, покажите этим недоумкам, как это делается!..

Сэр Джон ответил так:

— Хорошо, господин Ефремов, я прочту из Гамлета, но с условием: вы тоже что-нибудь прочитаете. Идет?

— Идет, — ответил Олег и посмотрел при этом на меня.

«Что же он намерен читать?» — подумал я, не понимая еще, какое мне готовится испытание.

Сэр Джон встал, отставил в сторону стакан виски, отошел в глубь светлой гостиной, туда, где висели светлые же, в больших цветах портьеры, повернулся к нам спиной, помолчал с минуту, собрал внимание и начал читать, играть, проживать первый огромный монолог принца Датского.

Это было превосходно, умно, тактично, артистично! Спасибо Гилгуду, спасибо Олегу, что он настоял, а то когда бы мы услышали из уст самого Гилгуда этот монолог, так точно соотнесенный с обстановкой вечера, проходившего в светлой гостиной со светлой мебелью, со шторами в больших, блеклых и тоже светлых цветах…

А затем мы были приглашены в темную комнату с длинным столом и ужинали при свечах. Сэр Джон сел во главе стола, и только после этого сели все. Ему налили вина и уж потом налили остальным. Ему первому подали на деревянном лотке форель и лишь затем ее подали нам. Во все глаза, во все уши я старался видеть, слышать и запомнить этого артиста. Элегантность, непринужденность, обаяние и безупречные манеры — вот что осталось в памяти. Он орудовал всеми этими бесчисленными рюмками, вилками и ножами, как фокусник. Много пил и был трезв, а ведь там, в гримуборной, осталась ополовиненная поллитровка. Что касается форели, он ее разделал таким образом, что в мгновение ока на тарелке остались остов и голова рыбы, словно призывая немедленно писать натюрморт с этой безупречной модели.

— А сейчас и я съем эту рыбку, как съел ее сэр Джон! — изрек уже нетвердым тоном наш вождь.

Надо сказать, что когда Олег пьет, он ни черта не ест. Но рыба всегда была его слабостью. Уха, рыба — это его коронная еда, и отказать себе в ней он был не в силах. Я-то для с самого начала решил, что моего умения расправиться с форелью после манипуляций английского трагика явно недостаточно, а посему, отказавшись от рыбы, налегал на салат. Помню, что так же поступил и Евстигнеев и предусмотрительная Волчек. Табаков же молотил все подряд и по голодной военной привычке подбирал остатки, нисколько не смущаясь.

Но наш «фюлер» опозориться не должен, он просто не имеет на это права под влюбленным взглядом ихнего сэра. Тем более что он уже привлек всеобщее внимание этим заявлением: «А сейчас и я эту рыбку съем, как сэр Джон!» «Интересно, как ты с этим справишься?» — не без ехидства подумал я. Волчек с Табаковым фыркнули на пару. Но тут сэр Джон начал рассказывать что-то чрезвычайно смешное, и весь стол обратился к нему. Переводчик едва успевал переводить. Когда рассказ, вызвавший общий восторг, был закончен, наш шеф уже ковырял в зубах, а от рыбки не осталось ни хвоста, ни головы.

— Ну, господин Ефремов, за вами долг, — обратился к нему Гилгуд.

— Какой долг? — не понял Олег.

— Я читал, а теперь почитайте или сыграйте вы, — пояснил Гилгуд.

— Да, да, Олег, давай! Теперь не отвертишься, — подключились мы.

Все присутствовавшие тоже ждали ответа:

— Просим, просим!

Казалось, Ефремову действительно не отвертеться, а в его репертуаре тогда не было ничего такого, чем он мог бы блеснуть в застолье.

— Сэр Джон, — начал Олег, — я ведь в отличие от вас не просто артист, но главный режиссер театра. А главный режиссер на то и главный, чтобы ему подчинялись. Ну-ка, Мишка, давай прочти что-нибудь, а мы с сэром Джоном послушаем. Да смотри, не опозорь «Современник».

Этого еще не хватало! Читать при Ефремове, да еще после Гилгуда, за столом, читать по-русски, чтобы потом тот же Олег незамедлительно и публично обосрал, — а это он любил и, надо отдать ему должное, умел делать, как никто.

— Олег! Это же не я обещал сэру Джону, а ты! Он же тебя хочет послушать!

— Ты что, не подчиняешься главному режиссеру и председателю худсовета?

То ли шутит, то ли злится, черт его разберет. Делать нечего, я после преамбулы о стихах Пушкина (мол, может, вам, англичанам, будет небезынтересно, как звучит наш гений на своем языке) прочел вступление к «Медному всаднику». Надо сказать, в те годы я еще стихов с эстрады почти не читал, так что для меня это было актом мужества. Я повиновался стиху, и он меня выручил в этот вечер.

Едва я закончил, как услышал громко сказанное Олегом:

— Молодец! Вот так, — ты понял меня, лапуля? — вот так

надо играть Сирано! Запомни, как ты читал, и держись этого!

Не забыл о спектакле, о работе, казалось бы, оставшейся за пределами этой светлой гостиной, вдали от богатого английского стола, — здесь, рядом с сэром Джоном, хмельной, заведенный и заводящий самого себя, все-таки не забыл! Нет, удивительный человек Олег! Неожиданный, непредсказуемый…

В тот вечер он жаждал полемики. С годами это его свойство — страсть к застольной полемике — исчезла, словно по наследству передавшись многим его ученикам, в частности, и я, выпивая, почти всегда искал повода для конфликта. Но в те годы это было его прерогативой. Начав с демонстрации восхищенного отношения к Гилгуду, он словно не мог простить себе этой слабости и тихо-тихо начал провоцировать английского мэтра.

— Сэр Джон! Слов нет, вы великий артист. И то, что мы вас слышали, и то, что я увидел на концерте, и то, как вы прочитали сегодня монолог Гамлета… в общем, о чем говорить. Но вот позвольте вопрос. Вы ведь актер, так сказать, старой школы, романтических традиций. А как вам играется с актерами молодого поколения, у которых иная манера игры? Наверное, это для вас непросто?

За столом возникла напряженная пауза. Гилгуд очень внимательно, в высшей степени доброжелательно выслушал ефремовскую тираду (во время синхронного перевода он согласно кивал головой) и ответил:

— Господин Ефремов удивительно прав! Мне предстояло недавно играть с молодой актрисой (последовала ее фамилия, мало что значащая для нас, но, судя по тому, как загалдели по-своему англичане, хорошо известная им). Боже, как я волновался перед началом репетиций! Сумею ли я наладить контакт, найти общий тон, не покажусь ли я рядом с ней ихтиозавром? Но Бог милостив, обошлось…

Англичане, читавшие рецензии, охотно подтверждали, что критика была поражена удивительным дуэтом.

— Но в принципе господин Ефремов глубоко прав. Это очень, очень серьезная проблема для актеров моего поколения: наводить мосты в игре с молодыми актерами.

Полемика явно не состоялась. Ефремов был разочарован. Выпили за взаимопонимание «отцов» и «детей». Гилгуд влюбленными глазами смотрел на Ефремова.

— Сэр Джон, — не желая успокаиваться, начал Олег второй заход. — А как обстоит дело, когда вам приходится играть новую драматургию? Ну, Шекспир, Бен Джонсон, даже Чехов — это понятно, но вот авангард… это ведь принципиально иное, а?

И снова за столом пауза. Мы переглядываемся: нет, Олегу

вечер не в вечер, если нет полемики. Так и ждет, чтобы Гилгуд обнаружил в себе противника театра авангарда, и уж тогда энергия шефа найдет наконец выход. В полемике Ефремов блистателен. Но не тут-то было. Сэр Джон опять, словно японский божок, согласно закивал головой в такт синхронному переводу ефремовской эскапады и по ее окончании с удивительным темпераментом разразился речью на тему, сколь необходима английскому театру драматургия авангарда и как он, Гилгуд, волновался, репетируя пьесу Олби «Крошка Алиса», как буквально дрейфил перед приездом американского драматурга в Лондон на премьеру.

— Но опять-таки все обошлось благополучно, — скромно закончил рассказ английский актер.

Кто-то из англичан тут же привел восторженный отзыв Олби в лондонском «Таймсе». (Мы-то про Олби тогда лишь мечтали, авангардом для нас были Осборн и Мрожек, которых мы только еще хотели начать репетировать, а старик, оказывается, уже сыграл и Олби, и Линтера, да и Беккета в придачу.)

— Но опять-таки очень, очень прав господин Ефремов. Ну, просто в самый корень смотрел, когда заговорил об авангардистской драматургии! Современный театр ведь жив современной пьесой.

Нет, полемика никак не получалась. Вечер начал терять для Ефремова всякий интерес. От отчаяния Олег попробовал вызвать на конфликт кого-то из своих, но свои под влиянием вкусной еды и фирменных напитков пребывали в отличном настроении и прямо заявили шефу, чтобы он на полемику с ними не рассчитывал и что они заранее со всем согласны, пусть даже он выльет на их головы ушат дерьма. Ефремов увял. И только по инерции ходили еще его скулы — не нашел выхода душевный заряд.

Прощание в прихожей. Гилгуд уже в пальто. Но что-то самое главное не высказано, что-то сокровенное осталось на дне души. Взгляд Олега говорит: «Эх, сэр Джон, что же ты, падла, так со мной обошелся?» Он долго, в упор посмотрел на Гилгуда, затем, махнув рукой: «Эх!» — плотно, по-русски огрел старика между лопатками и подытожил:

— Вот так, сэр Джон!

Мы буквально выкатились на улицу, и с нами началась истерика. Хохотали, взвизгивали, взглядывая на Ефремова, друг на друга, опять хохотали, припоминая течение званого вечера и сквозь слезы, как ненормальные, повторяли сакраментальную фразу, которая навсегда вошла в устную историю театра «Современник»: «Вот так, сэр Джон!»

Ефремов, глядя на нас, хохочущих, словно отрезвел сразу:

— Что вы смеетесь, дураки?

И, как это умел только он, растерянно, наивно улыбался недоуменной улыбкой. «Вот так, сэр Джон!» — это все, что мы могли ответить ему тогда.

Что говорить, замечательный вышел вечер, а для меня — вдвойне. Ибо уже наутро я легко схватил манеру произнесения стиха в роли Сирано на репетициях, которые строго, серьезно, увлеченно, темпераментно вел О. Н. Ефремов.

IX

Мы сыграли премьеру «Сирано де Бержерака» летом 64-го года перед гастролями театра-студии «Современник» в Саратове, где одновременно нам предстояло сниматься в фильме «Строится мост» по повести Наума Мельникова, опубликованной Твардовским в «Новом мире». Это тоже была инициатива Ефремова, одно из замечательных его начинаний.

Дело в том, что к 64-му году труппа «Современника» стала филиалом «Мосфильма», «Ленфильма», студии им. Горького и прочих. Артистов снимали в хвост и в гриву. Ефремов, Евстигнеев, Табаков, Земляникин, Гурченко, Заманский, Даль, Лаврова, Люся Крылова — их фамилии беспрерывно мелькали в титрах. К трем часам, когда заканчивались утренние репетиции, на нашей проходной толпились в ожидании актеров помрежи с разных студий. У подъезда театра «под парами» стояли в ряд машины с надписями «Киносъемочная». А где-то там, на «Мосфильме» или на студии Горького, все уже было готово к возгласу «Мотор!» — не хватало только артиста, который мог урвать из своего времени на все про все 2–3 часа между утренней репетицией и вечерним спектаклем.

Проблема совмещения работы в театре и кино не раз обсуждалась на Совете «Современника» как серьезная угроза для дальнейшей жизни театра. По Уставу каждый, кого утверждали на роль в кино, приходил отпрашиваться, и этот вопрос обсуждался Советом со всей тщательностью: надо ли артисту «Современника» сниматься в данном сценарии и у данного режиссера? Актер, естественно, выдвигал свои аргументы, и после неприятной тяжбы, — если только дело решалось в его пользу, — на бумагу с ходатайством студии неизменно ложилась одна и та же резолюция: «Сниматься разрешается исключительно в свободное от репетиций и спектаклей время». А где его было взять, это свободное время? Труппа маленькая, играли, как правило, без дублеров, репертуар тоже невелик. Но поскольку кино завладело

всеми членами Совета, начиная с его председателя, поломать это было невозможно, и, как бы то ни было, актеры снимались всеми правдами и неправдами: между репетициями и спектаклями, по ночам, с раннего утра до репетиций и т. д.

Вот тогда-то у Ефремова и родилась идея снять на «Мосфильме» картину всем коллективом «Современника» без привлечения посторонних сил, а в случае удачи ввести этот опыт в систему.

Ефремову вообще было не чуждо прожектерство, его томила любовь к реформам и нововведениям, и если бы не этот склад его натуры, вряд ли бы возник и существовал «Современник». Однако шефа часто и заносило. Хотя опять-таки — прекрасно заносило. «Все постоянные члены труппы — пайщики театра!» — недурно? Но не вышло. Чуть Венгрию не припаяли.

Теперь идея была такая: «Каждый год после окончания сезона «Современник» совместно с «Мосфильмом» и на его базе делает свою картину. «Мосфильм» — «Современник»! Шикарно! Сами находим сценарий. Сами распределяем роли, ну, естественно, под моим руководством. Сами играем. Я режиссирую. Успех. И главное: все снялись в кино, удовлетворили свои кинематографические желания и материальные потребности. За работу, друзья, за работу, на благо театра-студии «Современник» в следующем театральном сезоне!»

Однако эксперимент бесславно закончился одним-единственным фильмом «Строится мост».

Что привлекло Ефремова в этой журналистской вещи? Бог его знает. Пожалуй, ее сакраментальное неореалистическое начало. Дескать, по-новомировски правдиво, в меру психологично, благородно, прогрессивно — чего ж еще?.. А в общем, невнятица и скука. Таким вышел и фильм — со всеми сомнительными плюсами и очевидными минусами. Правильно, но тоже скучно играл сам Ефремов, еще два-три актера неплохо делали свое дело, однако у зрителя возникало чувство тоскливого разочарования, — тем более тоскливого, что перспектива увидеть на экране весь знаменитый и гонимый «Современник», чьи спектакли были столь труднодоступны, казалась такой соблазнительно-радужной.

Собственно, я мог бы просто опустить из своего фрагментарного повествования эпопею с фильмом, который в конце-то концов получился ничуть не хуже (хотя и не лучше) крепкого советского середняка, если бы не одно чрезвычайное обстоятельство лета 64-го. В саратовской гостинице, где происходило итоговое собрание Совета с постоянным составом труппы театра-студии, были навсегда похерены и эта самая

приставка — «студия», и Устав, и все, что связано с понятием «студийность». Жарким летом в душном номере собрание проголосовало за переход к статусу московского театра.

Стало быть, наша студия прожила с осени 1956 года по лето 1964-го. Восемь лет. Срок немалый, а если верить Немировичу-Данченко, который давал не более десятилетия счастливой жизни любому вновь возникающему театральному коллективу, то и вполне нормальный. Но все решившему голосованию предшествовали долгие, шумные, темпераментные дебаты, принимавшие подчас без преувеличения трагическую окраску. В самом деле, легко ли расстаться с Уставом студии, с демократическими правами, с тайным голосованием, с перераспределением зарплаты и прочими пунктами и параграфами, которые вырабатывались бесконечными бессонными ночами в разных концах Москвы, всюду, куда швыряла судьба «Современник» в первые годы его существования? И зачем расставаться? Для чего «Современнику» превращаться в заурядный театр, да еще по собственной инициативе? Не кроется ли за всем этим роковая ошибка, которая приведет к перерождению?.. Эти вопросы стали центральными в бурной драматической дискуссии, длившейся около четырех часов в душном номере гостиницы. Однако абсолютное большинство в открытом — подчеркиваю: открытом! — голосовании отдало предпочтение переводу студии на обычные театральные рельсы. Подчеркиваю потому, что открытое голосование в данном случае было актом мужества, даже мучительным актом, ибо отчаяннее других пытался отстоять основы студийности руководитель театра О. Н. Ефремов, уже давно осуществлявший единоначалие.

Парадокс? Да. Потому что здесь-то и завязалось одно из противоречий этого структурного узла.

Я тогда выступал долго, обстоятельно и, кажется, доказательно. Олег потом назвал меня «могильщиком студии» и долго не мог простить, считая, что мое выступление и повернуло ход собрания. Но дело было вовсе не в моих ораторских способностях, а в том, что высказанная мною истина, увы, была давно уже всем очевидна. «Современник» оставался студией только де-юре. Возникший как студия, выросший на студийных традициях, он уже несколько лет, по существу, являлся театром, жившим по правовым законам всех московских театров.

Так же, как и у других, контролировался наш репертуар и нам пытались диктовать, что следует играть, а о чем даже и заикаться не стоит. Никакие ссылки на всестудийные постановления управлением культуры всерьез не принимались.

Для них существовала ими же утвержденная номенклатура — худрук Ефремов, директор В. С. Куманин, замдиректора Л. И. Эрман, а Устав и студийные обязанности (вот он, вышеназванный парадокс!) нужны были только Ефремову, так как это облегчало ему руководство театром: обязанностей у студийцев было до черта, а прав практически никаких. Хуже того, гордо провозглашенное право тайно проголосовать за вывод своего товарища из постоянной труппы и перевод его в переменный состав к 64-му году ощущалось как наказание для него и для себя. Не случайно я одним из первых бросил в урну чистый бюллетень, и многие последовали моему примеру.

Среди доводов, высказанных мною на саратовском собрании, была эта двусмысленность и ложность нашего существования. Я предложил назвать наконец вещи своими именами. Есть театр «Современник», руководимый лидером. Этот лидер — Ефремов. При нем должен существовать выборный худсовет. Труппа обязана быть единой и подчиняться нормальным профсоюзным законам. Короче, пусть надстройка соответствует базису. Не подпертая экономическими новшествами («Венгрию развели»), игра в студийность, игра в государство внутри государственной системы есть ложь. И, как всякая ложь, она унизительна. Так зачем же нам, актерам театра, объявившего войну лжи, приумножать ее двойственностью своего положения? Зачем на вывеске, установленной на фасаде театра в центре Москвы, красуются эти три слова — «Театр-студия «Современник», когда истинное положение вещей требует всего двух: «Театр «Современник»? Конечно, власть главного режиссера делается, вернее, признается в таком случае абсолютной, но зато и ответственность его перед труппой за принимаемые им решения, естественно, увеличивается, а не перекладывается на членов Совета и на постоянную часть труппы с демагогической ссылкой на уже не существующие на деле демократизм и общую волю.

Когда в итоге решение было принято и занесено в протокол с поименным подсчетом результатов голосования, бывшие студийцы долго еще сидели, понурившись, и никак не могли разойтись, будто поминки справляли. Вот тогда-то Ефремов и обозвал меня «могильщиком». Грустно, как-то беззлобно обозвал, но обида у него в душе осталась.

Кто-то, помнится, даже предложил:

— А может, переголосуем, ребята?

Но это прозвучало неуверенно, хотя у многих глаза были на мокром месте. Помню, что и сам Ефремов буркнул что-то вроде: «Да нет, чего уж там? Несерьезно…»

Я думаю, что в этом решении проявилась сила, а не слабость

тогдашнего коллектива. У ребят была идиосинкразия ко лжи, и это свойство, воспитанное в коллективе тем же Ефремовым, сработало, несмотря на ностальгическую грусть по студийным основам, на которых начиналось дело «Современника», дело Ефремова и его сотоварищей, основателей театра: Жени Евстигнеева, Гали Волчек, Лили Толмачевой, Игоря Кваши, Олега Табакова, Вити Сергачева…

В общем, совпало все: гастроли, съемка картины, конец существования студии и, казалось бы, уж такое частное событие (но тогда между личным и общим не было резко прочерченной линии) — уход Жени Евстигнеева от Гали Волчек к молодой актрисе театра Лиле Журкиной. Из одного гостиничного номера он перешел в другой. Навсегда. Рушилась студия, и как бы рикошетом рушилось личное. Разрыв этот переживал весь театр. Впоследствии много всякого возникало в личной жизни каждого из нас, жизнь не раз перетасовала старую колоду, но первый саратовский разрыв Евстигнеева и Волчек перерос сугубо личные рамки.

Казалось, уж этот-то союз навечно, как сам «Современник». Евстигнеев — Волчек, Волчек — Евстигнеев. Галя — Женя. Любимые наши люди. Ан нет! Однажды… Но к черту! Не хочу новеллы о том, как «однажды»… Разошлись — и баста! Просто странно как-то: зайдешь в номер к Волчек, где три дня назад с Евстигнеевым водку пили и лясы точили, а Жени там нет. Он в другом номере. У Лили.

Беда не ходит одна. Вдруг Кваша объявил, что он отныне муж Люси Гурченко, а вовсе не Татки Штейн! Просто Содом и Гоморра! Да и Ефремов новый роман в Саратове завел…

Я их осуждал, горевал, глядь — через полгода и сам оставил жену с двумя детьми… То есть это я так думал, но выяснилось, что и она выходит замуж за другого. Вот какие бывают переломные моменты — и в жизни людей, и в жизни целого коллектива, когда все рушится, все меняется со страшной скоростью и появляется чувство нестабильности и думается: как выплывем? Однако не мною сказано: все проходит. Все проходит, все образуется, но ничего, видать, не забывается.

И еще одно событие в жизни театра связано с саратовскими гастролями, на сей раз уж никак не личное. Параллельно с «Сирано», весной, еще в Москве, театр начал репетировать «Всегда в продаже». В Саратове Сергачев, которому в очередной раз была доверена режиссура, показал Совету результат проделанной работы. Не на сцене и даже не в фойе, а в гостиничном номере, только чтобы обозначить направление и продемонстрировать Ефремову подход к очень непростой пьесе

Аксенова. Мы увидели что-то абсолютно невнятное и непонятное. При обсуждении Ефремов устроил разнос, увы, справедливый.

Итог и решение были безжалостными. С нового сезона начать все сначала. Пьеса заслуживала того, но в ней еще предстояло разобраться. Необходимо было иначе распределить ведущие мужские роли. К началу сезона Ефремов брался все это продумать и сам приступить к репетициям.

О чем и о ком комедия?

Евгений Кисточкин и Петр Треугольников когда-то, году в 54-м, поклялись в дружбе на манер Герцена и Огарева, но потом (надо полагать, во время венгерских событий) Треугольникова исключили из университета, и он уехал (правда, по своей воле) в Магадан, а Женя Кисточкин в МГУ задержался и стал бурно прогрессировать.

И вот теперь он преуспевающий руководитель отдела одной из столичных газет, а Петр Треугольников, попав в Москву проездом на юг, ищет своего дружка, чтобы начистить ему рожу: за год до этого журналист Кисточкин побывал на прииске в Ягодном, что на магаданской трассе, повидал друга-геолога Петю Треугольникова и воспел его в газете в таком стиле, что человек наивный и кристальной души — Треугольников — от стыда не мог глядеть в глаза ребятам из геологоразведовательной партии.

Словом, Треугольников находит Кисточкина, и начинается их поединок, который и составляет сквозное действие причудливой, реальной, публицистической, фантастической, абсурдистской комедии Аксенова. Как и положено, соперничество антиподов подогревает существование девушки Светланы, в которую с ходу влюбляется идеалист из Магадана. «Но спать она будет со мной», — уверенно заявляет его бывший кореш, имея на то немалые основания. Ее отец, профессор, отсидел в лагерях 10 лет и ненавидит сталинизм, но все еще верит в добро и разумность мира, — правда, помогает этой вере коньячок: слабая струна, на которой играет Женя Кисточкин.

Олег Николаевич работал над пьесой Аксенова истово. Сколько он бился над решением третьего, абсурдистского акта, скажем прямо, не самого вразумительного! Попробуй найти сценическое решение Васиным ремаркам. Например, персонаж: «Ой, у меня от страха волосы встают дыбом! (Волосы встают дыбом)». В чтении такие хохмы, пожалуй, занятны, а как их воплотить или чем заменить на сценической площадке?

Это вообще свойство драматических упражнений Аксенова. Они слишком литературны, в них слишком многое — в словах, в словах. Аксенов, конечно же, в первую очередь — прозаик, и прекрасный прозаик.

В маленьком ефремовском кабинете мы подолгу сидели вдвоем, и на моих глазах Олег продумывал, проигрывал, составлял, лепил варианты будущего спектакля. Он любил заниматься им и потом, даже замечания Министерства культуры в результате обращал на пользу ему. Возвращался к репетициям, на которых опять, в который уже раз что-то менял, совершенствовал, и перед гастролями в Чехословакию осенью 66-го года, и перед поездкой в Польшу в декабре следующего. По-новому делил пьесу на акты. Для ясности вывешивал табло с надписями.

Первый акт, тот, где дом в разрезе «Быт». «Идеи» — это уже второй акт; там были две площадки, на которых одновременно шло действие, — в редакции у Кисточкина и в комнате профессорской дочери Светланы.

Третий акт (на табло — «Фантазия») начинался с того, что из глубины сцены к рампе выходил Кисточкин и обращался прямо к публике: «Третье и последнее действие будет происходить в моем воображении! В моем гнусном воображении и нигде больше!!!»

Действие переносилось в энское фантастическое измерение, где Кисточкин не стеснял себя уже ничем. Из редактора отдела столичной газеты он превращался в Руководителя, Директора, Сверхчеловека, Ваше Превосходительство. Измываясь над жителями этого измерения уже без иронической маски, в открытую, всласть.

Однако был еще эпилог. На табло возникало: «Идиллия». Ее творило воображение уже положительного Треугольникова.

Незадолго перед тем в энском измерении антиподы сходились в решающей схватке, и Треугольников одерживал верх. Добродетель, как положено, торжествовала.

— Имя? — спрашивал Кисточкин, наставив автомат.

— Петр.

— Фамилия?

— Треугольников.

— Национальность?

— Русский.

— Национальность?

— Француз.

— Национальность?

— Поляк.

— Национальность?

— Еврей.

— Национальность?!! — уже истошно вопил Кисточкин, и тут Треугольников, беспомощно стоявший с поднятыми и сжатыми кулаками спиной к нему, резко оборачивался и обезоруживал

врага:

— Ну, хватит! Тебе нигде нет места! Ни в каком измерении! Исчезни! Изыди! Провались!

После чего декларировал счастливый конец. Звучала пасторальная музыка, возникал тот же дом в разрезе, только теперь все были счастливы, все конфликты приходили к идеальному разрешению. Света любила Треугольникова, джазист Игорь играл на трубе, профессор пил отныне только ацидофилин. В киоске перед домом, где некогда сидела хамка Клава (ее блистательно играл Табаков), теперь продавалось все, что душе угодно, вплоть до анчоусов в сметане… Идиллия!

Все отбывали на экскурсию, на пикник с танцами под луной, прощались с чудо-буфетчицей и благодарили ее хором: «Спасибо вам!» «Нет, это вам спасибо», — отвечала она. «Нет, это вам, вам спасибо, вам!» «Вам, вам, вам, вам…» — уже лаяла вслед новенькая, после чего снимала с себя наколку, парик, и доказывалось, что в киоске сидит не кто иной, как сам Евгений Кисточкин, у которого все и всегда в продаже. Такие не исчезают.

Вот уж был истинный, не дразняще-намекающий, а откровенный антикультовый спектакль, и дело даже не только в том, что со сцены произносились имена Сталина и Мао, «смесь грузинского с китайским». Что до имен, то начальство, конечно, запретило их поминать, однако актеры быстро восстановили вымаранное. Такое тогда еще могло сойти с рук. Но, повторяю, не в этом была сила спектакля. Открытием Аксенова и, смею сказать, театра был сам Кисточкин, опора и основа любого культа, притом не фельетонный жлоб, а талант, умница, карьерист, без сомнения, с партбилетом в кармане, человек с безусловным и заразительным обаянием. Оттого и особенно страшный.

Неблагодарное и невозможное дело — пересказывать пьесу, да еще талантливую, многоплановую, сложную по архитектуре.

Но спектакля давно нет. Рецензии? Что в них? Те, рецензенты, кому спектакль нравился, не могли раскрыть скобки, дабы не повредить Аксенову и «Современнику». Те, что негодовали, просто грубо лаяли, — таких, между прочим, было немало, и могуществом они обладали весьма реальным.

Как же тогда пьеса вообще увидела свет рампы? Как пробилась к зрителю комедия, чей основной персонаж — отнюдь не мелкая сошка из тьмутараканской многотиражки, но преуспевающий (!) редактор московской (!) газеты, этакий Аджубей, только рангом пониже, пожалуй, Мэлор Стуруа, только поумнее, — исповедует философию сталинизма-ницшеанства-суперменства и просто откровенного фашизма, прикрываясь обаятельными и разнообразными масками?

Однозначного ответа на этот вопрос я не дам. Не могу… А скорее всего, его и нету. История эта, как многое в нашей жизни, загадочна и нелогична.

— Володя, логхики не ищи, — так, по слухам, сказал Леонид Ильич Брежнев, тогда еще Председатель Президиума Верховного Совета, своему старому знакомцу драматургу Владимиру Полякову, который жаловался на нелепые придирки к руководимому им Театру миниатюр.

Может, именно то, что было самым серьезным и удачным в пьесе, характер демагога-супермена, и способствовало выходу спектакля? Парадокс, но очень похожий на правду, ибо в 66-м году в Кисточкине вполне могли усмотреть намек на недавно снятого Аджубея. Словом, все возможно. «Логхики не ищи…»

Между прочим, помогли спектаклю родиться на свет работники Министерства культуры СССР покойный Евсеев и Люба Барулина, та самая, которая за три года до этого громила на страницах «Советской культуры» другой наш спектакль «Двое на качелях», в статье, глумливо озаглавленной «О чем она плачет?». Опять парадокс! После этой ее статьи добрая, невинная, сентиментальная пьеса Гибсона была объявлена вне игры для десятков театров, которые ее уже вовсю репетировали (нам почти единственным удалось отстоять спектакль), а конфликтнейшую комедию Аксенова Барулина вместе с Евсеевым, своим непосредственным начальником, поддержала, чтобы не сказать — пробила. В чем тут дело? Замаливала грехи перед любимым уже в Москве, набравшим силу «Современником»? Или ей действительно понравился Аксенов и его пьеса? Ведь она многим рисковала. Можно сказать всем: своим местом редактора министерства.

Ну, конечно, сработал еще и всегдашний прием Олега Николаевича. Он был гением по части подкидывания начальству формулировок, которые ясно определяли, подо что можно будет спектакль пропустить. Скажем, «разоблачение приспособленчества и того мещанского, антисоциалистического типа, каким является волюнтаристски настроенный журналист Евгений Кисточкин, о котором в по-хорошему острой пьесе Аксенова с гражданской прямотой говорится: «Тебе и таким, как ты, нет места в нашем обществе!»

Словом, так или иначе, а дело было сделано. «Был мальчик». Мальчик — был! Был спектакль «Всегда в продаже», с которым нас к тому же еще и отправили осенью 1966 года на гастроли в Чехословакию: в Братиславу, Брно и Прагу.

Теперь, когда я изредка вспоминаю этот спектакль и рассказываю о нем людям, которые его не видели, я невольно

начинаю что-то проигрывать вслух, и тогда в памяти всплывают отдельные реплики, иногда и целые диалоги, ситуации, а заодно и реакция на них публики. В Москве, Ленинграде, Праге, Варшаве.

— Сталин это дело понимал прекрасно, и Мао Цзедун — тоже знает!

Аплодисменты, иногда овации зала.

Или — сцена в редакции, когда Кисточкин шьет дело одному из своих мальчиков, вдруг вышедшему из повиновения, пользуясь набором, казалось бы, ровно ничего не значащих фраз, но поразительна интонация, которая сцепляла эту абсурдятину, образует очень узнаваемую и очень страшную сцену уничтожения человека. Затем — обаятельная улыбка шефа:

— А теперь, у меня есть два рубля, у кого, бля, больше? Передаем все Юре. И наш верный товарищ Юра сейчас идет (все хором подхватывают кисточкинскую интонацию) за конь-я-ком и ли-мо-ном!

И взбунтовавшийся было сотрудник выкатывается из редакции в ближайший гастроном за вышеупомянутым продуктом, который тогда (подумать только!) можно было приобрести за 4 рубля и 12 копеек.

Веселые, однако, были времена! Занятные, нескучные!

Кажись, недавно царь Никита разоблачал культ личности на XX съезде, закручивал гайки на XXI, с удвоенной силой изобличал Сталина на XXII и, оторвавшись от текста доклада, откровенничал:

— Да что там! Бывало, войду к нему, а он мне: «Пляши, Никита!» И я — плясал!!!

Только вчера стучал ботинком в ООН, запугивал высылкой из страны молодых абстракционистов и «левых» поэтов, мелькал во всех киножурналах, появлялся на экранах телевизоров, увенчанный индусскими венками, а 14 октября 1964 года нашего родного Никиту Сергеевича, как пелось в частушке, «маленечко того…».

Я узнал об этом в предбаннике ефремовского кабинета. Бежит бледный Эрман. Подходит к Олегу, что-то шепчет ему на ухо, и они уходят в кабинет. Выходят оттуда. У Олега ошарашенный вид.

— Что стряслось?

Он не выдерживает:

— Никиту спихнули!

— Какого Никиту?

— Какого-какого, у нас был один Никита — Хрущев!..

В газетах еще ничего нет. Москва уже несколько дней убрана празднично. Все готово для встречи трех космонавтов, которую по связи обещал им сам Хрущев:

— Прилетайте, встретим, как положено встречать героев!

Егоров, Феоктистов и Комаров уже на земле, однако обещанных торжеств пока не видать. Как потом стало известно, и самого Никиты в Москве не было. Отдыхал где-то на юге. И вот как раз в этот момент его «маленечко того».

В этот день мне исполнилось 30 лет. До позднего вечера сидели у меня дома, и, как всегда, не хватило выпить. В одиннадцать часов вечера я на своем «Москвиче» рванул в «Националь» докупить того самого напитка, что стоил 4 рубля 12 копеек, правда без ресторанной наценки. Отоварился. Сел за руль и, пока разогревал машину, думал: «Что за чушь, однако! Если Никиту скинули, отчего на фасаде гостиницы «Москва» висит панно с его изображением?» И буквально в эту секунду огромное панно вздрогнуло и медленно поползло вниз. Как загипнотизированный, я сидел в «Москвиче», не в силах оторвать взгляда от падающего Никиты — на трибуне с поднятой рукой и указующим вверх перстом. Там, куда он указывал, парили голубь мира и лозунг: «Космос — это мир!» Как при замедленной съемке, панно все ползло вниз. Вот уже виден только «биллиардный шар» головы Никиты Сергеевича, а вот и голова исчезла, стала укорачиваться рука, палец, вот исчез голубок мира, а вместе с ним и лозунг. Все.

О многом успел я передумать у ресторана «Националь», пока фасад гостиницы «Москва» обрел свой будничный вид. Потом включил зажигание и поехал домой, к друзьям, ожидавшим подкрепления. Все. C’est tout. Стало быть, я пережил правление второго в своей жизни царя. Кто-то будет следующим?

«Видел я трех царей: первый велел снять с меня картуз и пожурил за меня мою няньку; второй меня не жаловал, третий, хоть и упек меня в камер-пажи под старость лет, но променять его на четвертого не желаю, от добра добра не ищут…»

«Позорным десятилетием», «волюнтаризмом» — как только не именовали потом правление Хрущева. Он был еще жив, но его уже как бы и не было. Рассказывали, что когда Черчилля попросили прокомментировать сие событие, он якобы ответил так: «Я думал, что я умру от старости, но боюсь, как бы мне не умереть от смеха. Однако, если говорить серьезно, — продолжил лондонский философ, — прокомментировать передвижение в русском правительстве невозможно: оно всегда напоминает мне схватку бульдогов под ковром… Р-раз!.. — и чей-то труп выброшен наверх…»

Я дважды в жизни видел Хрущева. Не в газете, не в кинохронике, не по телевизору, а живьем. Так случилось, что оба раза мне довелось выступать в его присутствии. Второй раз — когда его, персонального пенсионера, привели в театр «Современник» на спектакль «Большевики». Первый — за девять лет до того, когда он был премьером страны.

Актриса Руфина Нифонтова и я, два популярных киноактера, вели правительственный концерт в Георгиевском зале в новогоднюю ночь 1958 года. При моей, как многие считают, уникальной памяти на стихи я с великим трудом задолбил строки Роберта Рождественского, которыми открывался праздник:

С Новым годом, страна!
С новым счастьем, страна!
С новым хлебом,
С запасами тысячетонными!

Дальше подключалась Нифонтова. То, что декламировала она, я, естественно, не учил, а посему воспроизвести не могу. Заканчивали вместе, как юные пионеры, хором, какой-то трескучей фразой.

Мы стояли на сцене Георгиевского зала, а внизу параллельно эстраде был расположен накрытый стол, за которым — спиной к нам — восседало правительство во главе с Н. С. Хрущевым. Дальше — бесчисленные столы для знатных гостей, послов иностранных держав, военачальников, министров и т. д. Концерт транслировался по радио и в другие залы, где за столами сидела знать рангом пониже, чтобы и она могла насладиться скрипичным дуэтом отца и сына Ойстрахов. А когда танцевали адажио молодые Катя Максимова и Володя Васильев, то невместившиеся в Георгиевский слышали только музыкальное сопровождение да стук пуантов Кати и эхо прыжков Володи по помосту сцены.

Во время чтения виршей Рождественского я слышал в зале стук ножей и вилок, общий гул, а краем глаза видел лысину Хрущева и, так сказать, полулицо единственного из вождей, который сидел вполоборота к эстраде, приложив руку к уху, чтобы лучше слышать старенького Клима Ворошилова. Отчитали. Подобие аплодисментов. Мы объявили следующий номер и нырнули за кулисы, точнее, за перегородку, из-за которой можно подглядывать за столом, — что я и делал, пока не получил замечание от «искусствоведа в штатском».

Концерт шел с перерывами. Они возникали в зависимости от

здравиц и речей, которые произносил Никита Сергеевич. Он нажимал на кнопку звонка, собирая внимание зала, и разражался очередной здравицей. С каждой выпитой рюмкой звонок все чаще и речи становились все дольше. Концерт тащился и шел как немазаная телега. Где-то там, в одном из последних залов, сидела моя жена (я с огромным трудом, почти ультимативно добился, чтобы она получила гостевой билет), но мне предстояло увидеть ее в новом году только в два часа, когда наконец закончился концерт.

Я разыскал ее за одним из столов, где уже шаром покати, быстро съел и выпил то, что удалось для меня сохранить, и мы что есть мочи рванули на Пушечную, в ЦДРИ, в надежде хоть немного повеселиться в новогоднюю ночь. Когда мы выходили из Дворца, раздавалось по радио: «Машину посла Финляндии — к подъезду!», «Машину посла Великобритании — к подъезду!».

«Машину посла Югославии…», «Машину посла Болгарии…», «Карету Скалозуба!», «Карету Репетилова!»…

Нет! «Вон из Москвы!» И мы по морозу, в чудную снежную новогоднюю ночь 59-го бегом (холодно!) в ЦДРИ, где — ура! — застаем актерское веселье в самом накале. Садимся за стол к Ефремову. Здесь же артист театра Маяковского А. А. Ханов. Он знает, что я уже просил Охлопкова отпустить меня в «Современник», и шутливо басит:

— Куда ты собрался, Мишка? Ты посмотри, какой он худой (хлопает Ефремова своей ручищей)! Главный режиссер должен быть представительным!

И хохочет раскатисто…

И вот спустя девять лет тот, кто тогда, в Кремле, был обращен к нам, артистам, только своей лысиной, все-таки увидел среди прочих и меня в спектакле «Большевики», поставленном Олегом Ефремовым, одним из тех молодых, что сидели в страхе, когда Никита стучал кулаком и выискивал в зале их лица, чтобы вытащить на трибуну идеологического совещания с художественной интеллигенцией и призвать к ответу.

Колесо отечественной истории совершило оборот. Старый пенсионер Никита Сергеевич Хрущев, поддавшись уговорам зятя Аджубея и дочери Рады, пришел с женой в молодой театр поглядеть «антисталинский» спектакль.

— Вот видишь, Нина Петровна, а ты отговаривала… Смотри, какой театр! В фойе публика вежливая, все здороваются, и никто не позволяет себе никаких выпадов.

Дело в том, что, лишившись власти, Хрущев, непопулярный в народе, хлебнул-таки неприятностей. А однажды его просто-напросто обхамили в фойе филиала МХАТа, куда он явился

смотреть «Макбет» с Полом Скофилдом. В «Современнике» же, где в те годы бывала публика в основном интеллигентная, к бывшему премьеру, разоблачившему как-никак культ личности Сталина, относились в общем и целом с симпатией, особенно в период его официальной опалы.

На спектакль Никита Сергеевич пришел с семьей и сопровождающим чином. Чин охранял то ли его от людей, то ли людей от него — скорее всего и то и другое. Посадили Хрущева с Ниной Петровной не близко, ряду в 10-м, а старик был глуховат. И когда артисты, разумеется знавшие о его присутствии, шныряли глазами в зал, то видели, как Никита Сергеевич время от времени наклоняется к жене и она повторяет ему ту или иную реплику, на которую до того отреагировали зрители. После первого акта Хрущеву предложили сесть поближе, но старик отказался:

— Видеть я все вижу и понимаю, а чего не дослышу, так у меня с собой усилитель (имелась в виду жена).

В антракте Хрущева привели в кабинет Эрмана. Галина Волчек рассказывала потом, что, когда она зашла туда и увидела нашего Леню-«шнобеля», запросто разговаривающего с экс-премьером одной шестой земного шара, у нее чуть не случилась от смеха истерика.

В кабинет набились любопытствующие — из тех, кому это дозволялось. Был на спектакле автор пьесы Шатров, присутствовал и чешский драматург Мирослав Блажек.

— А это кто? — спросил Никита Сергеевич. Ему объяснили.

— А! Ну, здравствуйте, товарищи чехи, — протянул Блажеку руку Хрущев. Тот попросил автограф, Хрущев дал. Сопровождающий чин в это время находился в предбаннике кабинета.

— Ну, как вам спектакль, Никита Сергеевич? — спросил Шатров, когда его представили Хрущеву.

— Интересно, интересно, товарищ автор. Только вот у вас там упоминаются Бухарин и Рыков… Вы их того, не очерняйте… Это были хорошие люди… Надо было их реабилитировать. Но вот не вышло.

— Что же так, Никита Сергеевич?

— Не успел. (С улыбкой.) Ничего, надо же что-нибудь и другим оставить. Ну, пойдем дальше глядеть. Так что вы их того, не очерняйте, не надо…

Как будто, если бы дело в пьесе обстояло именно так, Шатров мог в ней что-нибудь изменить за время антракта.

— Не волнуйтесь, Никита Сергеевич, — успокоил Хрущева автор. — Там, наоборот, об опасности культа личности пойдет речь…

В репертуаре и жизни театра «Современник» историческая хроника «Большевики» завершила трилогию, выпущенную к 50-летию Советской власти. Драма «Декабристы» была написана Леонидом Зориным. «Народовольцы» — первый и последний театральный опыт театрального критика Александра Свободина. «Большевики», как сказано, — сочинение Михаила Шатрова, который стал со временем узким специалистом по ленинской теме, — автором пьес «Шестое июля», «Синие кони на красной траве».

Идея родилась, насколько я помню, отчасти по моей инициативе. Заседал Совет. Председательствовал Ефремов. Вопрос один. Важный. Что будем ставить к надвигающемуся юбилею? Отчитаться пьесой Розова не удастся. Володиным — тем паче. Что делать? Что делать?.. Вот приди нам тогда в голову взять да и поставить именно «Что делать?» Чернышевского, как это позже сделала Таганка, не было бы трилогии и венчающих ее «Большевиков». Но театр тогда еще не сделал прозу равноправной драматургии.

— А вот если что-нибудь про декабристов? — робко вякнул я. — Хорошие люди… Пушкин с ними дружил… Интеллигенция за народ в Сибирь отправилась…

Зашумели, загалдели. Пришли к выводу, что мысль неплохая, но только где взять такую пьесу?

— Заказать, — резюмировал Ефремов. — Только почему одни декабристы? Народовольцы — тоже тема будь здоров, не кашляй. Перовская, Желябов… И тогда уж большевики! Гениально! Интеллигенция революции! Ее элита! Ленин, Луначарский, Свердлов! Слушайте, это же просто потрясающе! Мы заказываем, нам пишут, и к юбилею мы создаем уникальную трилогию: «Декабристы», «Народовольцы», «Большевики», — вдохновенно подытожил Олег Николаевич.

Сказано — сделано! Так мы и жили в молодом еще «Современнике». «А хули?» — этот хулиганский девиз раннего театра-студии еще не потерял до конца силу в 66-м году.

Заказали трилогию. И ее написали разные литераторы, написали на твердо заданную им тему. И «Современник» за феноменально короткий срок ее поставил, сыграв все три спектакля к 7 ноября 1967 года. Такое было возможно только тогда, только при энергии Олега и колоссальных общих усилиях — в каждом спектакле у Ефремова были помощники: Владимир Салюк в «Декабристах», Евгений Шифере в «Народовольцах» и Галина Волчек в «Большевиках». Это именно из подсознания Галины Борисовны всплыли два часовых, которые из лагерных

попок, стоящих на вышках в пьесе Солженицына «Олень и шалашовка», трансформировались в двух торжественных караульных из реальной (!) охраны мавзолея В. И. Ленина, которые теперь стояли по бокам у красных порталов в «Большевиках» Шатрова!

Ефремов трудился адово. Мало того что он ставил трилогию, но еще умудрился сыграть, и хорошо сыграть, Николая I в «Декабристах» и Желябова в «Народовольцах»! Роли, достойной Ефремова, в «Большевиках» не нашлось, но вообще труппа была представлена в лучшем виде. Луначарского играл похожий на Анатолия Васильевича Женя Евстигнеев. Похож на Свердлова был и Игорь Кваша. Остальные наркомы: Стучка — Воля Суховерко, Петровский — Гена Фролов, Крестинский — Андрей Мягков, Коллонтай — Лиля Толмачева, Табаков — не помню кто, я — Стеклов-Нахамкес, Гена Коваленко — Ногин. Троцкого, Зиновьева, Рыкова, Каменева, Бухарина в пьесе не было, Дзержинского тоже. Сталин, как всегда у Шатрова (см. «Шестое июля»), где-то в Царицыне. Это словно у Даниила Хармса: Тургенев в критический момент всегда уезжает в Баден-Баден. Фабула пьесы: члены Совнаркома ждут на заседание Ленина.

Известие о покушении, совершенном эсеркой Фанни Каплан. Больной Ленин (за кулисами). Борьба за жизнь вождя (за кулисами). Переживания (на сцене). Дебаты о красном терроре: вводить — не вводить? Экскурс в историю французской революции: кровь порождает кровь; результат — приход диктатора Наполеона (читай — Иосифа Сталина). Конец бурной дискуссии. Подобие спора, в котором главные противники террора — Луначарский и Стучка, а их главные оппоненты — Крестинский и Петровский. Результат? Единогласное голосование за введение красного террора. Ильичу лучше (за кулисами). Наркомы шепотом на авансцене поют «Интернационал». Мелодия переходит в громкое радийное звучание. В зале зажигается свет. Мелодия продолжает звучать. В зале встают и те, кто еще помнит слова «Интернационала», — подхватывают гимн. Наркомы уходят со сцены. Последними покидают ее, печатая шаг, два настоящих часовых с настоящими винтовками.

7 ноября 1967 года в зале — плакали! Это не преувеличение. Все было: и вставали, и подхватывали «Интернационал», и плакали…

Ефремов бегал, слегка пьяненький, за кулисами. «Большевики» — это наша «Чайка», — повторял он. Не следует забывать, что ему едва-едва удалось при личной поддержке Фурцевой — без визы ИМЛа — добиться разрешения цензуры и премьеры спектакля.

Во время экскурса в историю якобинского террора, да еще

при прозрачном сопоставлении «Наполеон — Сталин» (хотя, если вдуматься, какое это оскорбление для императора французов), зал разражался не аплодисментами, но именно овацией. И какой зал! Все это, отмечу, происходило в годы, когда в прочих театрах главным образом бездарно кадили и пели осанну, а на площади Маяковского в интеллигентном «Современнике» первое, интеллигентное правительство, в пенсне и жилетах, вставляя в разговор то немецкое, то французское словцо, дискутировало (всего только дискутировало, споря и сомневаясь) вопрос о красном терроре. А часы и минуты решали, выживет ли вождь Революции, и в Ярославле уже вспыхнул мятеж…

Так — без дураков — чувствовали мы, игравшие, и так, судя по реакции, воспринимал все это понимающий зритель. Но пройдет ровно год, и 7 ноября 1968-го во время спектакля «Большевики» я пошлю прямо на сцене записку кому-то из «наркомов»:

Вливаясь в хор всеобщих од,
Подняв на сцене обший ор,
Сегодня, братцы, ровно год,
Как голосуем за террор!

Эпиграмма пойдет по рукам «членов Совнаркома», и раздражения, сколько мне помнится, не вызовет. Напротив…

В чем тут дело? Отчего, чем дальше мы играли эту вещь, тем явственнее ощущали какую-то тоску и хватались за любую возможность посмеяться такой вот шутке? А уж если в роли великого оратора А. В. Луначарского оговаривался Евстигнеев… Мы буквально жаждали знаменитых евстигнеевских оговорок.

Луначарский выходит из-за кулис, где идет борьба за жизнь вождя. Наркомы кидаются к нему:

— Ну как он, Анатолий Васильевич? Что там?

— Лежит, одними глазами улыбается, а лоб желтый, восковой. — И Луначарский — Евстигнеев, сдерживая рыдания, утирал платком глаза.

Иногда на удачных спектаклях на сцену из зала доносились женские всхлипывания. Но вот однажды:

— Ну как он, Анатолий Васильевич? Что там?

— Лежит, одними глазами улыбается (достал платок, закрыл лицо, так как слез на глазах нет, и после драматической паузы)… лежит, а жоп лобтый…

С нами истерика, переходящая в рыдания.

Или вдруг замечаю, что сидящие на заседании «наркомы» — Витя Сергачев и Гера Коваленко — успевают заодно играть в

«морской бой». Я — опять эпиграмму, на сей раз на Суховерко — Стучку:

Он, не поняв идей Вождя,
Террор обкладывает с жаром
И, аргументов не найдя,
В наркомов дышит перегаром.

От Воли Суховерко действительно частенько несло вчерашним. А как-то, увидев в зале Шатрова, в очередной раз посетившего свой «левый», антисталинский спектакль, сочинил эпиграмму на него.

Богат, свободен и здоров
Советский Карамзин — Шатров.

Сочинено на сцене. Весь смак в том, что и пущено по рядам «наркомов».

В финале хором поем уже так: «До основанья, а зачем?!»

Так в чем же дело? В публицистике, которую всегда скучно играть многократно? В неправде пьесы, пусть и лихо придуманной? А может, в главном? В том, что к 1968 году нельзя было все валить на культ личности Сталина, хотелось понять, как он, этот самый культ, и все с ним связанное вообще могло возникнуть?..

В тот раз, когда нас посетил Хрущев, он, как и все, тоже поднялся и, мучительно припоминая слова, шевелил губами: «Это есть наш последний…»

После спектакля экс-премьер с семьей опять оказался в кабинете Эрмана. Сопровождающий чин снова остался в предбаннике.

— Хороший, нужный спектакль. — Никита пожимает руку Шатрову. Он взволнован и расположен говорить: — Да, Сталин, Сталин… Это был двуликий Янус… Помню, однажды вызывает меня в Кремль. Приезжаю. Сам сидит в беседке. В Кремль тогда посторонних не пускали. Это я потом разрешил… (Довольный, смеется.) Так вот, стало быть, сидит в беседке — сам-то. Газету читает. Подхожу. Кашлянул. А потом: «Здрасьте, Иосиф Виссарионович». — «Здравствуй, Никыта».

Хрущев говорит за Сталина, неумело пародируя восточный акцент, как это делают очень простые люди.

Я: «Вызывали, Иосиф Виссарионович?» — «Вызывал, Никыта». Стою, жду. Он молчит. «Но вот, я явился, Иосиф

Виссарионович». — «Вижу, что явился, Никита. Ты толстый, тэбя нэ замэтить нэльзя…» — «…Слушаю вас, Иосиф Виссарионович?» — «Так вот, Никита, вчера коменданта охраны Кремля взяли». — «Знаю, Иосиф Виссарионович». — «Знаю, знаю… А ты знаешь ли, Никита, что он на тебя показывает?» Я побледнел: «Не может быть, Иосиф Виссарионович». — «Что не может быть? Показывает».

Хрущев выдерживает паузу, как хороший артист. Он не рассказывает, а, как мы, актеры, говорим, «проживает».

— Я ему: «Нет, быть не может, товарищ Сталин!» — «Что ты, Никита, заладил, нэ может быть, нэ может быть. Я тэбе говорю — показывает». Стою, как столб, молчу. А что тут скажешь? Сталин рассмеялся и по плечу меня похлопал: «Я шучу, Никита, шучу я…»

Теперь уже в кабинете у Эрмана воцарилась мертвая тишина. После этой жуткой паузы Галя Волчек, желая как-то разрядить неловкую атмосферу, очень мягко, со вздохом говорит, обращаясь к Хрущеву:

— Да, Никита Сергеевич, от таких шуток можно инфаркт получить…

Хрущев резко поворачивается к ней:

— Инфаркт? (Аж побагровел весь.) Инфаркт?! Я человек простой и так скажу: за такие шутки в морду бьют!

На высокой хрущевской ноте, с только ему присущей интонацией и произношением, закончил экс-премьер свой рассказ. И при полной тишине, когда никто не решался встрять, еще долго пыхтел, как чайник, все никак не мог успокоиться, вспомнив Хозяина, от которого, видать, натерпелся. «Шутка!» И опять: «Шутка!» Покачал головой и снова: «Шутка…»

В кабинет заглянул чин:

— Никита Сергеевич, вам пора.

— Иду, сейчас иду. — Подмигнул присутствующим: — Охраняють меня… Ну что ж, надо идти. Спасибо за спектакль. Мне — понравилось.

На могиле Хрущева стоит памятник работы Эрнста Неизвестного, того самого, на которого в Манеже премьер орал: «Абстракционист! Пидорас!» — и как-то еще.

«Коль мысли черные к тебе придут, откупори шампанского бутылку иль перечти «Женитьбу Фигаро». А когда придут мысли наоборот, чересчур лучезарные, когда начнешь идеализировать покойного, да еще занесет тебя в полемике с хрущевскими ненавистниками, перечти стенограмму этого знаменитого посещения — освежает. Однако и зла на него дети XX съезда,

сколько я знаю, не держат.

Стоит тот памятник на Новодевичьем: не похоронили бывшего премьера у Кремлевской стены. Но горевать нечего. На Новодевичьем компания получше будет. Памятник из черно-белого мрамора. Черное и белое — символика всем понятная. И — золотая, как полная луна, голова Никиты. Абсолютно «реалистически», как и любил премьер, сделана эта голова и даже бородавка возле носа торчит — на том самом месте, где торчала на живом лице, огорчая фотографов и доставляя хлопоты кинооператорам. Так придумал скульптор-абстракционист, мужественно прошедший вторую мировую, а теперь обитающий где-то в Америке: и его здесь, стало быть, нет. И Хрущева нет. А памятник стоит. Народ ходит его смотреть и судачит себе…

Трилогия о трех поколениях русских революционеров игралась нами вплоть до 1970 года, когда Ефремов ушел из «Современника» во МХАТ. Я оставил театр за год до шефа. Когда уходишь, естественно, расстаешься с ролями, и есть среди них такие, которые продолжают жить в тебе спустя годы, даже снятся по ночам: ты их играешь вновь в причудливых обстоятельствах, рожденных сновидениями. Так бесчисленное количество раз я снова был Гамлетом…

Однажды в Ливадийской больнице Ялты, куда я попал с острым приступом радикулита, я видел рельефный сон, как почему-то готовлюсь играть Гамлета в Театре на Таганке у Ю. П. Любимова. Там «Гамлет» шел в пастернаковском переводе, я же играл роль в переводе Лозинского. Это во-первых. Во-вторых, как с одной репетиции войти в чужой спектакль со знаменитым крутящимся занавесом и характернейшими любимовскими мизансценами? А главное, как мне заменить незаменимого Володю Высоцкого?.. Интересно, что обо всем этом я успевал подумать во сне. Сюжет его мчался обрывками и мельканиями лиц: Любимова, вводящего меня в спектакль, Вени Смехова, Лени Филатова, Демидовой и кончился в какой-то светлой столовой или в ресторане, где было много людей и среди них сам Володя.

Любимов указывает ему на меня. Я виновато подхожу и думаю: «Ведь сам же повторял, что таганским Гамлетом мог быть только Высоцкий, никто другой. Будь он хоть Гилгудом или Скофилдом, но в этом, любимовском, спектакле он играть не должен, да и не сумел бы. Так куда же ты лезешь?» В общем, подхожу виновато к сидящему за обеденным столом Володе и конфузливо объясняю, что, может, не сразу, не с одной репетиции, но все-таки постараюсь сыграть, раз уж это необходимо. Последнее, что помню из сна, — это Володя.

Расспрашивает, когда я видел его в этой роли в последний раз… У него почему-то очень светлые белые волосы, не седые, а именно белые, как у альбиноса. Я за стол не присел, сижу перед ним на корточках, и он очень ласков со мной — в жизни он так ко мне, увы, не относился.

Я не придаю значения снам. Не пытаюсь их многозначительно толковать. Но, повторяю, мне часто снится Гамлет. Да и после ухода из «Современника» я скучал по некоторым оставленным ролям, и они мне тоже снились: Сирано, Джерри Райн, Кисточкин. А дядюшка Адуев из «Обыкновенной истории» никогда не снился. Вероятно, оттого, что он существует на кинопленке. После того как я весной 1981 года покинул Бронную, к ролям-снам добавились еще два: мольеровский Дон-Жуан и гоголевский Кочкарев.

А есть роли, о которых не вспоминаешь никогда, будто ты их и не играл вовсе, хотя в свое время тщательно репетировал, рассчитывал на успех и нередко даже имел его. Бывают и такие, которые вспоминаешь, но как страшный сон: они-то и бывают немаловажной причиной бегства из театра. Так я бежал из театра Маяковского от роли софроновского Виктора Медного, а на Бронной смертельно ненавидел спектакль Эфроса «Дорога».

Уходя в 69-м из «Современника», я с радостью расстался с трилогией. В ней я любил только роль Николая I в «Декабристах», в которой дублировал Ефремова. Пьеса Зорина тяжеловесна и написана чрезмерно стилизованным языком, настолько чрезмерно, что создается ощущение событий, происходящих не в XIX веке, а во времена Екатерины и Державина, — зато там есть вдумчивый анализ событий и характеров и четко прочерчена главная мысль: хотя кровь и порождает кровь, но можно ли стерпеть насилие? И с другой стороны: нельзя, невозможно терпеть насилие, но ведь кровь порождает кровь. Да и сама роль Николая выписана эффектно, ярко, хотя достаточно одномерно.

В «Народовольцах» Свободина я играл небольшую роль «бархатного диктатора» Лорис-Меликова. Спектакль, которым занимался Женя Шифере, вышел странным, необычным для «Современника», несколько умозрительным, но любопытным.

О том, как я относился к роли Стеклова в «Большевиках», можно судить по эпиграммам, за которые мне однажды на общем собрании нагорело от Олега Николаевича, устроившего разнос и за игру, и за поведение артистов, занятых в трилогии. «А некоторые на сцене эпиграммы пописывают!» — в общем, справедливо гневался шеф. Но не любил я ни этого спектакля, ни своей роли. Винил в первую голову Шатрова. Но через несколько лет посмотрел фильм «Шестое июля» по его сценарию и…

восхитился. И режиссурой, и работой оператора Михаила Суслова, и игрой актеров, а стало быть, и Шатровым, ибо минимум 50 процентов успеха — это заслуга автора.

Да сам я потом играл Дзержинского в телефильмах по сценариям Ардаматского и Юлиана Семенова — и, что греха таить, играл не без удовольствия, как было, например, в «20-м декабря». Ну, Юлиан Семенов, это еще туда-сюда, хоть и с большой натяжкой. Но Ардаматский, прославившийся в 53-м году антисемитским фельетоном «Пиня из Жмеринки»! Ему руки подавать нельзя, а я вот сыграл им написанное. Так что будь я тогдашним зрителем трилогии, и в частности «Большевиков», может, и я был бы доволен, как были довольны очень многие: тот же Лакшин, который написал о ней огромную и хвалебную статью для «Нового мира». Кто знает?

Но вот уж что могу утверждать определенно: пьеса Аксенова и наш спектакль «Всегда в продаже» был лучше, интересней, талантливей, чем вся трилогия вместе взятая, да еще трижды помноженная. Хоть за него нас ничем не удостоили, а за трилогию Ефремов фактически и получил Государственную премию СССР 68-го года. Формулировалось это так: «За последние режиссерские работы». И дай ему Бог! Давно пора было отметить нашего «фюлера».

X

Популярность «Современника», как я писал, началась в 1960 году после «Голого короля». И узнали о нас не только в Союзе. По доносившимся слухам были официальные приглашения в Японию, Францию, Швецию, но наша российская нерасторопность известна. Не увидели «Голого короля» ни французы, ни японцы, ни разные прочие шведы. Да это бы полбеды. А беда в том, что этот блестящий, музыкальный, молодой, праздничный спектакль, где был фейерверк актерских удач, не удосужилось снять на кинопленку телевидение. Нет «Голого короля» — одни воспоминания да полулюбительские фотографии. Даже на радио спектакль не записан. А уж о поездке с ним за рубеж мы, честно говоря, и не мечтали. Как говорится, не до жиру, быть бы живу — особенно тогда, в начале пути…

Но вот в 1966 году — Чехословакия.

Главой ее был тогда еще Новотный, однако время наступало свободное, интересное и тревожное. Ждали серьезных перемен. Готовили их. В театре и кино — расцвет, это мы почувствовали, как только приехали.

Гастроли начались с Братиславы, главного города Словакии, и, едва разместившись в гостинице, мы побежали в театр, где нам назавтра предстояло открыться «Обыкновенной историей». В словацком театре, руководимом тогда Йозефом Бутским, шла в тот вечер пьеса Сартра «Дьявол и Господь Бог» (художник Свобода). Главную роль играл Сцибор Филчек. Пришли мы на спектакль с Квашой и нашим художником Петей Кирилловым; пришли посмотрели — и обалдели! Режиссура, оформление, игра актеров… Да, нелегко нам завтра придется! Решили пойти за кулисы, выразить восхищение. Нас пропустили, но вежливо попросили подождать: Филчек, видите ли, дает интервью для ТВ Великобритании, куда театр скоро повезет этот спектакль. Так… Интервью, Англия, Эдинбургский фестиваль…

Боже мой! Нет, мы завтра здесь точно завалимся. К тому же одной из причин, по которой «Современник» сочли-таки возможным отправить за кордон, была та, что чехи уже почти ничего не принимали из экспортируемого Советским Союзом. Разве что клоуна Леню Енгибарова и хорошую музыку. Пес их знает, может, хоть «Современник» у них пройдет? И мы поехали. Не напрасно ли?

Замечательный чешский режиссер Отомар Крейча, побывавший на «Обыкновенной истории» в Москве, посоветовал сделать кое-какие сокращения и высказал сомнение по поводу

архаичности декораций. Галя Волчек послушно убрала ряд длиннот, а новый вариант декораций сделал Петр Кириллов, оставив принцип Бориса Бланка в основе. Сшили и новые костюмы. Словом, подтянулись, как могли. Но то, что мы увидели в тот вечер в театре Бутского, повторяю, превзошло все наши ожидания.

В общем, дождались Филчека. Выразили ему восхищение и признательность, откровенно сказали, что дрейфим за свои гастроли. Он нас, конечно, подбодрил и сказал, что завтра придет за нас болеть. Что ж, спасибо, хотя спокойствия нам это как-то не прибавило. Наоборот, он-то нам понравился, а мы ему?.. Пришли в гостиницу, с горя накирялись и уснули мертвым сном.

Утром была репетиция, вечером открытие гастролей. Все занятые и незанятые в спектакле актеры в волнении; принаряженные, бродят за кулисами и ждут, что будет. Мы гримируемся. Скоро третий звонок. По радио из зрительного зала гул голосов — сначала тихий, потом все громче и громче. А мы-то боялись, придут ли вообще.

За кулисы вбегает, точнее, входит (никто никогда не видел ее вбегающей) Галя Волчек: «Ребята! Полный зал! Ну, с Богом! Ни пуха ни пера…»

Это были первые настоящие зарубежные гастроли, во время которых я играл в советском, русском спектакле (в Канаде только читал монологи Гамлета в концертном костюме). Такое всегда страшно: и в Варшаве, и в Хельсинки, и в Дюссельдорфе, и в Эдинбурге. Даже когда приходит опыт. Первый спектакль, первые реплики… Страшно! Но ничего не могу сравнить с тем вечером в Братиславе.

Я начал, не чувствуя под собой ног, автомат автоматом. Казалось, вокруг головы какая-то воздушная подушка: сам себя плохо слышишь и понимаешь… Но что это? Или показалось? Нет, не показалось! Смех в зале. Самый настоящий смех! Он интернационален! Он всюду смех! Еще реплика! Хохот! Еще! Еще! Смех! Аплодисменты! Слава тебе, Боже Иисусе Христе! Разошлось, поехало, понеслось!.. Тот, кто этого не испытал, тому не понять, какая радость — успех за рубежом.

По лицу Сцибора Филчека, пришедшего за кулисы, понимаем, что все в порядке: он честно признается, что ничего подобного увидеть никак не ожидал, что страшно рад за нас и что эту приятную неожиданность непременно нужно отпраздновать у него дома, куда приедут и его коллеги, тоже присутствовавшие на сегодняшнем спектакле.

В замечательном доме у милейшего Сцибора мы пили до утра. Удалось поспать всего часа четыре перед утренней

репетицией «Всегда в продаже», а вечером и у «Продажи» успех! Следует повторение пройденного: новые пьянки с коллегами, которые все с нами милы, а главный наш друг, главный доброжелатель — Сцибор. Он старше меня лет на десять, но мы пьем на брудершафт. Мы — друзья. Я горд этой дружбой. И с ним, и с Эвой Поллаковой. Мы много говорим о России, о Сталине, о Хрущеве, о пьесе «Всегда в продаже»… «Фантастично! Миша, ты тоже играешь фантастично! Такие разные роли, Адуев и этот твой Кисточкин, прекрасный мерзавец!» Говорим о Чехословакии, об открывающихся перспективах, о том, что нам предстоит увидеть в Праге театр Крейчи, театр Радека, но и о том, что в Праге «Современнику» будет труднее: чехи менее экспансивны, больше похожи на немцев, но «мы будем держать за вас пальцы». И снова пьем, веселимся, шутим…

На третий день идет «Назначение», — тоже успех. На четвертый, последний день пребывания в Братиславе — перед Брно и Прагой — нам устраивает прием общество «Чехословакия — СССР». Но что даст этот официальный прием, хотя бы со жратвой и выпивкой, после чудесных пьянок в своей актерской среде. Чтобы не слишком скучать, мы зазвали на него Сцибора и Эву и сели с ними за отдельный столик.

Подходит Ляля Постникова (кажется, это она была тогда главным администратором театра).

— Миша, тебя ждут за столом, где Олег с их первым секретарем.

— Ну, Ляль! Неохота, я же с друзьями сижу, с актерами!

— Миша, Олег Николаевич очень просил тебя подойти к столу. Ты понял?

Я неохотно повинуюсь. Подхожу. За столом сидят «фюлер», Эрман, еще кто-то из наших и словацкие товарищи в строгих костюмах при строгих галстуках. Точь-в-точь — наши люди. У одного даже, помню, золотой зуб впереди блестит, он и оказался первым секретарем словацкой партии. Меня ему представили. Он очень доброжелательно пожал руку, кажется, похвалил за игру. Я для приличия посидел за столом. Выпил рюмку, другую, послушал вполуха их беседу с Олегом, а потом, воспользовавшись паузой, извинился и попросил разрешения вернуться к своему столу. Их первый на прощание улыбнулся мне золотым зубом, — молодой, в черном костюме и светлом галстуке.

— Недолго ты пообщался с нашим товарищем Дубчеком, — встретил меня улыбкой Филчек.

— С вами интересней! Сцибор, наливай!

Это было, напоминаю, в 66-м. Через два года, в августе 68-го, я буду крыть себя из матери в мать, ибо, кроме черного костюма,

галстука и золотого зуба, я ничего не смогу вспомнить о моложавом блондине, хорошо говорившем по-русски.

Спектакли в Брно тоже прошли удачно, но от них в памяти ничего не осталось. А вот Прага — очень даже запомнилась. Играли мы в Театре на Виноградах. Огромное помещение. И опять нервотрепка: пойдет ли публика? Прага — столица, избалованная гастролерами из разных стран Европы. В Праге — театр Крейчи, Радека, Черногорный клуб.

За нас очень волновался Павел Когоут, автор пьес, с успехом шедших в России. За нас — и за себя. Для него наш успех был важен, как свой собственный. Он и Мирослав Блажек, автор «Третьего желания», ходили у себя в стране в правых, в «наймитах». Честнейший человек, Паша Когоут, как мог, объяснял, что, дескать, в СССР давно ведется борьба с пережитками культа личности, что и там существует интересное, прогрессивное театральное искусство, — ему не верили, считая советским ставленником. И вот приехали мы. Что-то будет? Об успехе в Братиславе уже было известно из восторженных рецензий, но столица есть столица. Однако уже перед спектаклем — радостный звонок Когоута: «Ребята, у вас аншлаг!» А через три дня он и вовсе хохочет: «Не подхожу к телефону! Отбиваюсь от просьб достать на вас билеты! Победа! Поздравляю!»

Даже Отомар Крейча был удивлен и на одном приеме публично признался, что недооценил «Современник», когда видел спектакли в Москве.

Нас балуют. Приглашают в театры. Смотрим у Радека «Последние» Горького, у Крейчи — «Маски», «Кошку на рельсах» и блистательные «Три сестры». Олега Табакова Черногорный клуб зовет в Прагу играть Хлестакова в своем спектакле, и Олег через год сыграет там роль, о которой давно мечтал. Под общие аплодисменты подарит их молодому главному режиссеру сувенир — норковую шапку. Милый, ныне покойный Мирослав Блажек привез в гостиницу, где мы обитаем, свою четырнадцатилетнюю дочь: «Вот, смотри, девочка. Это русские. Они из СССР». Он объясняет нам, что у молодежи предвзятое отношение к Советскому Союзу, и он хочет, чтобы дочка увидела настоящих русских людей.

Через два-три года и Когоут, и Блажек станут, как говорится, персонами нон фата, а Табаков получит из Праги посылку, и в ней окажется его норковая шапка, присланная назад из Черногорного клуба…

У меня от тех времен осталась пластинка на русском языке — «Прогулки по Праге», — которую я записал в 66-м в Чехословакии. Я иногда ставлю ее на проигрыватель. Вот я

рассказываю о Вацлавской площади и, слушая собственный рассказ, вспоминаю, как гулял по ней с Блажеком. А вот звучит текст о синагоге и еврейском кладбище — мне вспоминается, как нас водил туда Когоут, — или о площади, на которой находился театр Крейчи. На его репетициях мне тоже посчастливилось побывать: он готовил тогда «Кошку на рельсах»…

Сцибора Филчека и Эву Поллакову мне еще довелось спустя восемь лет увидеть на гастролях в Москве. Мы с моей женой Региной смотрели в, увы, неполном зале Малого театра прекрасный спектакль «Вишневый сад», где великолепно играли Сцибор, Эва и блистал Махота в роли Лопахина. Затем пошли к нам домой: Олег Ефремов, Булат Окуджава, Сцибор, Эва, Регина и я. Сидели на кухне, вспоминали прошлое. Вдруг Эва расплакалась и выбежала в коридор. Обойти больной вопрос мы не могли. Сцибор нас успокаивал: «Ничего, ничего, мы же все понимаем… Вы тут ни при чем… Миша, Регина, приезжайте. Вы будете моими гостями. Приезжайте…»

Польша — Катовицы, Варшава. Едем туда, уже увенчанные лаврами лауреатов Государственной премии СССР. Волнение, успех, встречи с польскими артистами, рецензии, обеды, ужины. И вновь играем «Обыкновенную историю», «Всегда в продаже», «Назначение».

Главное, что запомнилось, — гастроли и здесь оказались удачными. Помню, как радовался я: публика хорошо принимала меня в роли Кисточкина и дядюшки Адуева… И эту роль, кстати сказать, я получил просто чудом! Игорю Кваше она не нравилась, и он просил Волчек заменить его. Незадолго до премьеры она вняла его мольбам, точнее сказать, просто ей надоело конфликтовать с упрямым актером, и я срочно был введен в спектакль. Мне роль нравилась, а репетировать с Галей я любил, тем более что до этого у нас с ней был удачный опыт в спектакле «Двое на качелях». Так я попал в этот прекрасный спектакль, который имел успех и в Москве, и в Ленинграде, и в Чехословакии, и в Польше, да вдобавок и Госпремию получил. Я потом довольно безжалостно подшучивал над Игорем: «Кваша, видишь этот значок? Так вот, если бы не твое упрямство, он бы висел здесь!» — и тыкал пальцем в лацкан его пиджака.

Квашонок, надо отдать ему должное, вскоре понял, что ошибся, не доверяя Гале, и потом дважды удачно играл в ее спектаклях: Луку в «На дне» и главную роль в «Восхождении на Фудзияму».

Кисточкина я получил сразу, в одном составе, когда Ефремов

после саратовских гастролей решил репетировать аксеновскую пьесу. Честно говоря, этого я не ожидал. Это был подарок. Не ожидали и некоторые мои товарищи по «Современнику»: Ефремов был сильно обижен на меня после «похорон студии», и казалось, что вряд ли ему придет в голову одарить такой прекрасной ролью «главного могильщика». Он в Москве — перед самым распределением, — что называется, едва со мной раскланивался. И вдруг, не веря своим глазам, читаю на доске в приказе: «Кисточкин — М. Козаков». Потом мне рассказала Волчек, что когда Ефремов на Совете (я в составе Совета в тот период не был) утверждал распределение, кто-то из доброхотов спросил:

— Олег, а не жирно будет Козакову? В прошлом сезоне — Сирано, теперь — Кисточкин?

Олег ответил:

— Жирно. А что делать? Это роль Козакова.

И работал со мной увлеченно, азартно, щедро дарил мне себя, — может быть, как никогда, щедро. После репетиций становился опять прохладен (все не мог забыть Саратова), а потом снова работал как ни в чем не бывало.

В этом весь тогдашний Олег Ефремов, руководитель тогдашнего «Современника»…

В 1968 году болгарский режиссер Вилли Цанков ставил у нас в театре «Мастера» Рачо Стоянова. Там две главные мужские роли: мастер Живко и мастер Найден. Цанков предложил мне на выбор любую, и я склонялся к тому, чтобы предпочесть закомплексованного неудачника и ревнивца Найдена. Меня вызвал Олег:

— Ты почему хочешь играть Найдена?

— Понимаешь, Олег, после неудачи с Актером в «На дне» мне обязательно нужен успех. А он, мне кажется, в роли Найдена. Я сейчас по разным, в том числе личным, причинам хорошо понимаю его настроение, его поступки…

— Ты прав, успех тебе сейчас действительно необходим. Кстати, почему Волчек дала тебе Актера, когда твое прямое дело Барон? Ну, да что об этом говорить, дело прошлое… Именно потому, что тебе нужен успех, играть тебе советую мастера Живко!

— Ты уверен? Объясни, почему?

— Ничего объяснять не буду. Делай, как знаешь. Но если хочешь хорошо сыграть, играй Живко! Твоя роль!

И я доверился ему. И сыграл Живко. И был успех. И какие-то там дипломы за первое место на фестивале «Болгарской драматургии» с премией: играть этот спектакль в Софии. В 70-м

году я уже фактически не работал в «Современнике», но продолжал играть роль удачливого в искусстве и любви резчика алтаря.

После премьеры в Софии Олег подошел ко мне:

— Теперь ты понял, лапуля, как был бы смешон в роли Найдена? (Его, кстати сказать, хорошо сыграл Г. Фролов.) Бегал бы в слезах с ножиком в руке за Вертинской (она играла Милану) — всем на потеху…

Нет, нет! Что и говорить, за многое мне нужно благодарить Ефремова, «Современник», Галю Волчек, партнеров, время, которое породило этот театр. Но всему рано или поздно приходит конец.

Где-то что-то стало рваться, приходить в негодность. Привалили звания, лауреатства, о нас уже выходили не отдельные статьи, а брошюры и книги. Или, по крайней мере, были написаны.

«Козаков и окрестности». Ироническое название книги, написанной Анатолием Гладилиным в 1966 году по заказу издательства «Искусство», как нельзя лучше выражает ее суть. Козаков там только объект, повод для разговора. Один из многих. Главное — «окрестности»: театр «Современник», Олег Ефремов, Ю. П. Любимов, В. Аксенов, Б. Окуджава, Б. Ахмадулина, Е. Евтушенко, время. Две главы из книги тогда напечатал «Московский комсомолец», а вся целиком она не вышла. Не могла выйти. Жаль. Смешная была книга. Потом Гладилин оказался в Париже, но там-то какой прок ее издавать? Там это никому не нужно. Ни про окрестности, ни тем паче про какого-то Козакова.

Подхожу к одному из главных, горестных расставаний: думаю, как и почему распался тот наш «Современник» (тот! наш!) — «Современник» Олега Ефремова…

В «Обыкновенной истории» театр, сам того не сознавая, рассказал свою собственную историю. Тоже, увы, обыкновенную.

Ко времени выхода спектакля, к зиме 66-го, прошло ровно десять лет с той поры, как родились «Вечно живые», — тот самый срок, который отпускал новому делу Немирович-Данченко; совпадение угрожающее. Инсценировка — опять-таки совпадение? — была тоже розовская.

О чем был спектакль? О крушении надежд Идеалиста. О благих порывах, которым не суждено свершиться. О жестокости реальной жизни. Об изменах и предательстве. О том наконец, что если хочешь жить, как ВСЕ, отбрось в сторону сантименты — и действуй! Да, пожалуйста, без литературных реминисценций: «Товарищ, верь, взойдет она», как декламировал в начале спектакля молодой Саша Адуев. В финале Адуев-младший (Олег

Табаков) как раз и приходит к своему дядюшке уже готовеньким — во фраке и со звездой…

Чеканна поступь, речь тверда
У Лелика, у Табакова.
Горит, горит его звезда
На пиджаке у Михалкова!

Так напишет Валентин Гафт, а для несведущих разъясняю, что Олег в конце 60-х сыграл в фильме «Гори, гори, моя звезда» бескорыстного, талантливого фантазера, который тяготел к театральному искусству. Звезда, горящая на пиджаке у Сергея Михалкова, в комментарии, полагаю, не нуждается.

Так вот, судьба Адуева-младшего проецировалась и на судьбу театра, который поставил про него пьесу. Грустный скептицизм его дядюшки, человека старшего поколения, приладившегося к действительности, — ничто рядом с волчьей победной хваткой, которую в конце концов вырабатывает в себе его племянник.

Я совсем не хочу сказать, что именно «Современник» «Ирода переиродил» по сравнению со своими старшими собратьями — другими московскими театрами. Нет! Кто хуже — это вообще не разговор. Но кончалась десталинизация, приходил в негодность современниковский неореализм, а предстояло жить дальше. Как? И вот появилась выше упомянутая трилогия, а потом, может, и не дурной, но не наш, не современниковский, достаточно эстетский спектакль «Мастера» или забавный «Вкус черешни» — музыкальная парафраза «Качелей». Затем Волчек ставит «На дне» Горького.

Мы были еще молоды, во всяком случае, не стары и оттого злы на язык. Гена Фролов очень смешно показывал Галину Борисовну, которая сидит за режиссерским столом в накинутой на плечи каракулевой шубе; в руке сигарета «Сэлем», на пальцах бриллиантовые кольца, а она убеждает актеров, разместившихся в джинсовых костюмах на нарах горьковской ночлежки:

— Поймите, это пьеса про нас! Все эти Сатины, Настёнки, Васьки, Клещи — это мы! На дне! На самом дне нашей жизни!..

«В ней, толстой, совместилось тонко: любовь к искусству и комиссионкам», — опять Гафт, опять зло, опять точно.

Спектакль «На дне» имел успех. На него ходили, о нем писали. Там замечательно играли: Евстигнеев — Сатина, Никулин — Актера и, пожалуй, свою лучшую роль в театре сыграл Олег Даль — он был удивительный Васька Пепел. Интересно трактовал роль Луки Игорь Кваша. Но концы с концами не сходились. Может быть, тут вина и Горького? Лука у нас трактовался как

человек «от Христа», говоря проще и привычнее, как положительный герой, — но тогда как быть с тем, что Актер, обманутый им, все-таки удавился? Особенные сложности вызывал последний акт. Противоречивые горьковские сентенции, вложенные в уста Сатина, сбивали нас с толку. «Старик — умница, он подействовал на меня, как кислота на старую ржавую монету, — восклицал Евстигнеев, — выпьем за старика!» Но тут же: «Ложь — это религия рабов и хозяев, правда — Бог свободного человека… Человек — это великолепно! Человек — в нем все начала и концы! Человек — это не ты, не я, не он. Человек — это он, ты, я, Наполеон, Магомет. Человек — это великолепно! Человек — это звучит гордо! Выпьем за человека! Выпьем за старика!»

Так за кого же пить, черт возьми?! За человека или за старика? Да еще Актер на пустыре удавился и испортил песню. Как вообще решить эту последнюю картину? И мы решили просто… пить. В буквальном смысле этого слова и с разрешения режиссера!

Под деревянной декорацией, изображающей нары, с обратной ее стороны образовалось удобное местечко. Там-то перед выходом на четвертый акт и располагалась компания: Сатин, Актер, Барон, Бубнов. Вначале реквизитор Лиза приносила туда четвертинку и хлеб с луком — четвертинка, разумеется, покупалась за наши деньги. Затем ее, как нетрудно догадаться, показалось мало. Поллитра на четверых — тоже ерунда. Литр! Мы выходили на сцену еще трезвыми, не успев как следует захмелеть. «Старик умница!.. Выпьем за старика!» (На сцене пили понарошку — воду из кружки.) И постепенно приходило хмельное состояние, а за ним необходимые слезы, жалость к себе, и трудные слова произносились уже легко. «Человек. Че-ло-век — это ве-ли-ко-лепно… Это звучит гордо, — почти рыдал Евстигнеев-Сатин. — Выпьем за человека!»

Однажды под нарами (это почему-то называлось «в лесу») перебрали, и Евстигнеев пропустил весь монолог про утешительную ложь Луки. Последняя картина, таким образом, неожиданно сократилась, а это всегда на пользу, но что любопытно, обрела и смысловую стройность. Лука остался неразоблаченным. Это подкрепило концепцию Кваши, да и монолог о Человеке больше ничему не противоречил… Байка? Но в этой байке (тем более что история подлинная) есть смысл, ибо она нечаянно обнажила, как мне кажется, нескладицу концептуальной стороны спектакля по пьесе Максима Горького. Словом, кому на Руси жить хорошо? Горькому на Капри, как шутили наши предки. «Человек — это звучит гордо, и рраз в

морду», — писал молодой имажинист Мариенгоф…

Повторяю, успех был самый настоящий. Но праздника «Назначения», «Качелей», «Голого короля» не состоялось. А ведь «На дне» считался лучшим современниковским спектаклем того периода, во всяком случае, самым серьезным. Не «Вкус же черешни», в самом деле… Хотя и здесь не упрощаю дела, да и не хочу преуменьшать ничьих успехов. Во «Вкусе черешни» прекрасно играл и пел песни Булата Окуджавы Олег Даль. Многим нравился красивый, «таировский» спектакль «Мастера». Были поклонники у «Баллады о невеселом кабачке», а в самой «Балладе» — отличные роли Гали Волчек, Олега Табакова и интересные декорации начинавших тогда С. Бархина и М. Аникста. Молодой режиссер Владимир Салюк выпустил соответственно молодежный спектакль по какой-то польской пьесе о хулиганах, — так сказать, «Два цвета двадцать лет спустя». Тоже не без успеха.

И все же «Подгнило что-то в Датском королевстве». Уже были в театре заслуженные «старики» — Волчек, Табаков, Евстигнеев, Кваша, Толмачева, Сергачев и аз многогрешный, которым хотелось привилегий. Дело, как ни крути, шло к сорока. Хотелось ездить уже не на каком-нибудь там «Москвиче», и вот у подъезда театра стояли теперь четыре «Волги»: Ефремова, Кваши, Табакова и моя. Множились и «Москвичи». Шеф стал народным. Все, короче говоря, шло своим чередом. Артисты снимались, зарабатывали — кто как мог, обзаводились хорошими квартирам, летали в командировки за кордон… Собственно, что в этом дурного? Однако необходим был творческий рывок. Надо было «взметнуть», как говорил «фюлер».

И вот тогда мы подошли к Автору, которого с самого первого дня «Современника» считали идеалом и именно потому, наверно, боялись ставить. Антон Павлович Чехов!.. Больше того: одновременно заварились две его пьесы — «Дядя Ваня» и «Чайка». То за десять лет ни одной, то вдруг сразу две. Чудно! Первую — вне плана, в свободное от основного графика время, с энтузиастами-актерами — ставил молодой выпускник ГИТИСа Лева Вайнштейн, «Чайку» должен был ставить мэтр. А мэтр не спешил. Не помню, чем он был занят, может, снимался или что-то за кого-то выпускал? А может, просто обдумывал очередную реформу?

Так или иначе получилось, что Ефремов еще только раскачивался, а Вайнштейн уже показал в фойе практически готовую работу. Ее смотрела вся труппа и много приглашенных. Приняли показ прекрасно! Я помню Женю Евстигнеева, Андрюшу Мягкова, Сергачева, других моих строгих коллег, которые

искренне поздравляли нас, участников. Было, как водится, обсуждение. Разбирали всерьез. Говорили о «Дяде Ване» как о спектакле, который готов перейти на сцену. Хвалили актеров, и правда, вроде бы намечались удачи: Г. Фролов — дядя Ваня, Е. Козелькова — Елена Андреевна, Г. Соколова — Соня. Поощряли и меня в роли Астрова. Мне было 36 лет — самое время играть эту роль.

Но как-то так тихо-тихо дело спустили на тормозах. Дескать, сначала вот Ефремов выпустит «Чайку», а потом уж… Одним словом, прежде батьки в пекло не суйся. И спектакль заморозили. А «Чайку»-то ведь еще предстояло сделать. Но опыт «Дяди Вани», чем бы он ни обернулся, обнадеживал.

Приступил наконец к работе и Олег Николаевич. Распределение было — хоть стой, хоть падай. (Как написал бы в ремарке Аксенов: «стоят, затем падают».) Нет, там было немало разумного: Аркадина — Толмачева, Нина Заречная — Вертинская, Полина Андреевна — Лаврова, Медведенко — Мягков. А вот дальше шли загадки: юного Треплева получил уже седеющий Валя Никулин, преуспевающего литератора Тригорина — совсем молодой, неопытный Воля Суховерко, Евстигнеев — изысканный доктор Дорн, а я — управляющий имением Шамраев, тупица и хам, рассуждающий о лошадях и прочем.

Ничего тоскливей, чем репетиции «Чайки», я в «Современнике» не упомню. Описывать скуку очень трудно. На это был мастер как раз А. П. Чехов, а я не стану. Не сумею. Помню, что во время перерыва мы бегали в ресторан «Пекин» — пить кофе. Перерывы затягивались, потому что все чаще в кофе добавлялся коньяк. Получалось весьма артистично и аристократично — кофе с коньяком. Потом пили уже коньяк с кофе, а там и один коньяк. После него на репетициях все оживленно излагали свои высокоученые точки зрения на чеховскую драматургию. В «Современнике» всегда была эта болезнь — поговорить, порассуждать, но говорильня, которая воцарилась на репетициях «Чайки», была не сравнима ни с персидским базаром, ни с польским сеймом. Иногда казалось, что Ефремов выпустил из рук бразды правления.

Говорили все. Говорил и я. Помню, находясь под парами, мягко выражаясь, кофе с коньяком, развил целую теорию о связи Фрейда и Чехова. И все слушали! Слушали целый час, открыв рты! И Ефремов слушал. Слушал, слушал, и вдруг ему надоело: «Хватит трепаться, в конце концов! Бред какой-то!» И все заржали, хотя в том, что я болтал о сексе в «Чайке», смысла было ничуть не меньше, чем в других разглагольствованиях на этих репетициях.

Я напрягался, пытаясь играть управляющего Шамраева. Когда

рассказывал и показывал Ефремов, все было словно бы понятно и даже смешно, но когда доходило до дела, у меня получалось натужно и уныло. Крайне старообразно и необаятельно выглядел Треплев, способный, кажется, удочерить свою маму — Толмачеву — Аркадину. Длинный Суховерко расхаживал, словно шест проглотил. Верещала «под себя» Вертинская. Алкоголизм Маши был очень достоверен у сильно пившей тогда Дорошиной. А ведь в экспликации Ефремова уже тогда было много, много интересного. Он это потом и осуществил — во мхатовском варианте, спустя 10 лет. Но тогда это сделать не удалось.

Как раз в эти тоскливые дни меня утвердили на роль в трехсерийном фильме «Вся королевская рать». Работа предстояла отчаянная. Уже начиная с кинопроб я понял, что кроме игры в роли Джека Вердена мне предстоит, по сути дела, заниматься режиссурой фильма, если я не хочу позора ни себе, ни картине. Я обратился в Совет театра дать мне творческий отпуск на год. Это значило — выйти из «Чайки» (а уже начинались сценические репетиции) и лишь иногда играть спектакли, в которых у меня нет дублера из второго состава: случай беспрецедентный в практике «Современника». Совет тем не менее склонялся к тому, чтобы дать отпуск, так как на обычный вариант — на совмещение театра и кино «в свободное от репетиций и спектаклей время» я категорически не соглашался. Это было попросту нереально, учитывая объем работы, который мне предстоял в кино. И тогда Ефремов поставил, как говорится, вопрос ребром: или обычное совмещение, или — пусть уходит совсем. Никакого творческого отпуска.

Все ахнули. Как «пусть уходит»? Я как-никак был ведущим актером театра; нам предстояла поездка в Болгарию с «Мастерами»; «Качели», «Обыкновенная история», «Продажа» были важными названиями в текущем репертуаре. «Что же, я уйду», — спокойно сказал я. Вправду спокойно сказал. Чувствовал почему-то, что Ефремов мне зла не желает. И сам не пойму почему, но твердо чувствовал: он знает, что мне лучше уйти.

Ефремов тоже понимал, что совместить «Королевскую рать» с театром нельзя и что «Рать» стоит мессы. Я же сам уговаривал его сниматься в этом фильме в роли Адама Стэнтона, и он дал согласие. Охотно. Он понимал также, что меня притягивает кинорежиссура. Незадолго до всех этих событий он, как никогда, хвалил меня за телеспектакль «Удар рога», где Олег Даль великолепно сыграл одну из своих любимых ролей. Да и сам Ефремов уже имел дело с моей телережиссурой: я ставил поэтический спектакль «О, время, погоди!» по стихам и письмам Тютчева, где он играл от Автора. И это, как говорили, было нашей

общей удачей.

Итак, я сказал на Совете, что ухожу, и подал заявление — все вполне официально. Толмачева, помнится, спросила:

— А потом? Если он захочет вернуться, мы его примем?

Олег ответил:

— Там видно будет. Через год будет видно. Конечно, примем. Почему же нет?

Странное было собрание. Я и расставался, а вроде бы и оставался с Олегом. Однако трудовую книжку забрал. А на мои роли стали вводить других.

В «Современник» пришел тогда Валя Гафт, он-то и стал сразу репетировать Шамраева. Сыграл дядюшку в «Обыкновенной истории» и Стеклова в «Большевиках». В «Продажу» вместо меня вошел Мягков. Незаменимых, как утверждают, нет.

Я еще съездил с театром в Болгарию, где сыграл мастера Живко, но это позже, через год, когда Ефремов, тоже оставивший «Современник», позвал меня с собой во МХАТ, который он возглавил.

Вот как развивались события. А что? Ломать — не строить! Лес рубят — щепки летят! И полетели щепки. С Ефремовым ушли во МХАТ Калягин, Сергачев, Гарик Васильев, Володя Салюк, да и я примкнул, когда закончился кинофильм. Во МХАТ пришел к Олегу, а не в «Современник» вернулся. Вот тогда я по-настоящему расстался с театром, которому отдал столько лет, сил и надежд, — когда сделал этот выбор. «Современник» или Олег — так стоял вопрос. Значит, Олег! Он учил меня в студии, он меня и актером «Современника» сделал, он и к режиссуре пристрастил, и в кино отпустил вовремя тоже он. Правда, во МХАТе я прожил недолго. И оттуда ушел — на Бронную, к Эфросу. А через девять лет (почти тот же самый срок) и с Бронной и с Эфросом распростился.

И на 25-летии дорогого моему сердцу театра в новом здании «Современника» на Чистых прудах я сидел уже вполне свободным художником.

Долго длился поздравительный концерт. Было о чем подумать и о чем вспомнить, когда Белла Ахмадулина читала стихи или Гриша Поженян вспоминал о «Двух цветах». Много было смешного, талантливого — Шурка Ширвиндт, Гриша Горин, вахтанговцы, Ю. П. Любимов — и много было неталантливого, несмешного, несовременниковского. А кончился концерт тем, что два школьника, два сопляка Миша Ефремов и Кирилл Козаков изобразили репетицию 25-летней давности, — и как, черти, похоже. В заключение «Ефремов» обратился к «Козакову»:

— Ну, лапуля, какие у тебя планы?

— Никаких.

— Пошли в «Пекин»?

— Пошли.

И под дружный хохот, обнявшись, ушли со сцены. А я заплакал. За рубежом 70-х начинался другой этап жизни и для «Современника» без Ефремова, и для Ефремова без «Современника», и для меня, сначала во МХАТе, а затем на Бронной.

XI

Я не мистик, но бывают совпадения удивительные. То я не встречался с Ефремовым месяцами, годами, а через несколько дней после 25-летнего юбилея «Современника» в Ялте, куда поехал с женой отдохнуть перед запуском нового фильма, в тот самый день, когда приступил к ялтинскому циклу своих записок, узнал, что приезжает Ефремов! Как? Почему? Зачем? Оказывается, в Ялте чеховские дни, и МХАТ, по старой традиции, привез «К Чехову» «Иванова», поставленного Ефремовым. Приехали Иннокентий Михайлович Смоктуновский, Слава Невинный, Андрей Александрович Попов, Витя Сергачев, один из бывших современниковцев. В бассейне ялтинской гостиницы я и увидел нашего худого «фюлера». Почеломкались. Поплавали. Он возьми да и подшути надо мной. Взял на руки небестелесную актрису Ксюшу Минину — и прямо в бассейне кинул ее мне.

— На, Мишка, это тебе мой подарок!

Делать нечего, поймал. И очутился в больнице с приступом радикулита.

При встрече с ним я уже ничего не испытываю, кроме чувства родственности. И давно перестал его понимать. То есть понимал, но не верил, что это он, наш Олег. Непонимание мое связано с МХАТом. Он шел туда и вел нас, современниковцев, перестраивать альма-матер. И мы были ему верны и требовали верности от него, не понимая, что это уже не «Современник», а МХАТ, государственная академия, и что им следует руководить, как говаривал Рубен Симонов «элегантно»: сегодня «Стряпуха» Софронова, завтра, под «Стряпуху» — «Филумена Мартурано» Эдуардо де Филиппо. Так пришлось и Ефремову. Сегодня «Сталевары», а завтра, под них — «Медная бабушка» Зорина. Но только завтра. Не раньше. Мы же, точнее, я из-за своего нетерпеливого характера хотел, чтобы — сегодня!

И не мог не то что принять, но и понять тактическую необходимость «Сталеваров».

Когда мы шли во МХАТ, Ефремов предупреждал:

— Одна из опасностей, которая нас подстерегает, — это потерять нюх. Сейчас, со стороны, мы видим реальное положение дел. Зная, кто как играет, кто хороший актер, кто посредственный, а кому и на сцену выходить не надо. А проработав там какое-то время, станем ошибаться. Начнет срабатывать чувство уже мхатовского патриотизма. А, дескать, смотри: я с ним или с ней поработал, и он или она заиграли!

Так оно и случилось. Когда я занимался «Медной бабушкой» в качестве режиссера-стажера и консультировался с шефом насчет распределения ролей, он предложил мне на роль Фикельмон Маргариту Юрьеву, а на роль Карамзиной — Светлану Коркошко…

— Олег! Что ты, в самом деле? — возмущался я. — Вдумайся! Фикельмон — умнейшая женщина эпохи, с ней Пушкин дружил! Внучка Кутузова, жена австрийского посланника! При чем тут Рита Юрьева?

— А кто?

— Не знаю.

— Вот то-то и оно! Бери Риту, все-таки светская львица… (Это Ритатуля-то — светская львица!)

— Олег, ну какая, к черту, Коркошко — Софи Карамзина? Вспомни, как ты сам крыл ее за Нину Заречную и говорил, что она горняшка. А Софи — дочь самого Карамзина! Вдумайся! Карамзина!!!

— А кто ее должен играть?

— Не знаю, но только не Коркошко.

— А кто? Кто?..

И действительно, кто? Во МХАТе тогда было не густо. Старики стали уже действительно очень стары, а среднее поколение и молодежь… нет, и продолжать не хочется! А ведь все народные и заслуженные. И гонору, гонору! Уже когда я покидал МХАТ, мне в голову пришла такая мрачная формулировка в «кафкианском» духе: «Все бесполезно. Про МХАТ давно говорят, что он — живой труп, и вот Ефремов вместе с нами решил организовать кружок юных реаниматоров. Но мы твердили себе «труп, труп!» и позабыли, что он ведь — живой. Он ходит, он декламирует со сцены хорошо поставленным голосом, он смотрится в зеркала в позолоченных рамах, а на месте метастазов вешает значки и ордена…»

Я кипел.

Пьеса Зорина о Пушкине была отложена «на завтра», и Ефремов взялся за «Сталеваров».

Молодого Петю-сталевара играл уже сорокалетний Женя

Евстигнеев, который любил красавицу Зойку (Нина Гуляева — тоже актриса лет сорока четырех). Когда-то будучи молодыми актерами «Современника», мы шутили: «Во МХАТе трем сестрам всем вместе лет двести!» — имелись в виду Тарасова, Еланская и Гошева. А теперь сами уподоблялись им, и подражание это оказалось заразительным. Уже в 1978 году Олег сыграл Зилова в пьесе Вампилова «Утиная охота». Зилов — прекрасная роль для молодого Ефремова, как будто на него сшитая. Но для молодого!

И он на сцену тише мыши,
Распотрошенный, как лосось,
Из баночки консервной вышел,
Как конь, которого на мыло
Давно отправить нужно было…

Ужас! «Как конь, которого на мыло…» Будь ты проклят, Валька Гафт! Но что делать, и на этот раз в точку.

Помню репетиции на основной сцене МХАТа рощинской пьесы «Валентин и Валентина», я там играл каплея Гусева. В спектакле была занята мхатовская молодежь: Киндинов, Мирошниченко, Вертинская (она тогда была еще актрисой «Современника») и старшее, почтенное поколение — А. П. Георгиевская, С. С. Пилявская и А. К. Тарасова. В десятом, режиссерском, ряду сидят Алла Константиновна и Софья Станиславовна. Я сижу неподалеку. Подходит Ефремов и долго-долго объясняет Тарасовой, как нужно играть сцену двух матерей (другая мать — Георгиевская). Олег крайне уважителен. Терпеливо говорит о сквозном действии. О том, что каждая фраза не может быть главной, что надо играть проходно, помня о темпоритме, не забывая о напряженных, предлагаемых обстоятельствах, как учил великий К. С. Станиславский, и находить верный тон, как учил не менее великий В. И. Немирович-Данченко. Алла Константиновна слушает, кивает головой, соглашается: «Понятно, понятно, Олег Николаевич…» Только он отошел, как — почти без паузы — Тарасова Пилявской:

— Помнишь, Зося, в той ложе Сталина и Молотова на премьере «Анны Карениной»?

— Помню, Алла Константиновна, как не помнить…

— Наутро рецензия в «Правде» и ордена, ордена, ордена…

Ну что тут скажешь? А когда совет старейшин в присутствии пушкинистов Т. Г. Цявловской, Н. Я. Эйдельмана, В. С. Непомнящего, И. Л. Файнберга обсуждал прогон «Медной бабушки», мне стало просто страшно.

Роль Пушкина репетировал привлеченный мной для этого

дела Ролан Быков. Ему в 1971 году было 40 лет. Он специально похудел для роли. В гриме был похож невероятно. Рост, пластика, живость игры, ролановская парадоксальность, юмор давали основания надеяться, что он сыграет сцены, эпизоды, диалоги одного года пушкинской жизни. То есть сыграть Пушкина — нельзя, невозможно, однако Ролан во время прогона в переполненном мхатовском фойе, где он единственный играл в гриме, то есть в немыслимо трудных условиях, сумел очень понравиться пушкинистам (и каким), а они, пушкинисты, в отношении всего того; что касается Александра Сергеевича, строги чрезвычайно. Оказывается, Маяковский-то был не прав, когда написал: «Бойтесь пушкинистов! Старомозгий Плюшкин, перышко держа, ползет с перержавленным…» «Старомозгими» оказались мхатовские старейшины: Тарасова, Массальский, Станицын, Петкер, Степанова.

Они, конечно, и понятия не имели, какого уровня пушкинисты пришли смотреть прогон. Ну, о чем милейшему Павлу Владимировичу Массальскому говорила фамилия Цявловских? Или кем в глазах Виктора Яковлевича Станицына являлся какой-то молодой человек Непомнящий? Так что наивно бессильными оказались все попытки пушкинистов доказать совету старейших, что пьеса Зорина, может быть, лучшая пьеса о Пушкине, что она точна по мысли, что в нее искусно вплетены цитаты из его писем и дневников того, 1834 года, а Ролан Быков — это находка для театра, это не пошло-хрестоматийное решение, что, в конце концов, он просто-напросто очень похож на своего героя и может неплохо сыграть. Массальский слушал, слушал и резко прервал:

— Что вы нас учите? Бог знает, что происходит в Художественном театре! Вы меня извините, я просто уйду…

И ушел. Пушкинисты смущенно молчали. Тарасова:

— Понимаете, товарищи, это же Пушкин… Ну, как вам объяснить это явление? Вот я, скажем… Если бы я, скажем, увидела Пушкина, я бы сразу в него влюбилась!

— Вы бы, Алла Константиновна, влюбились в Дантеса… — буркнул я.

Нет, убедить их было ни в чем нельзя. Сытый голодного не разумеет. А наутро — и того похлеще. Выездная сессия Министерства культуры СССР — министр культуры Е. А. Фурцева, замминистра К. А. Воронков, начальник отдела театров министерства Г. И. Иванов — заседала во МХАТе по репертуарному вопросу и по «Медной бабушке» в частности. Автора пьесы на обсуждение не допустили, хотя Зорин пришел и уже было направился в зал заседаний.

— А вы куда? — остановила его Екатерина Алексеевна. — Нет, вам туда не следует. Мы все обсудим, а потом вам скажут.

Не забуду его растерянного лица, на котором застыла смущенная улыбка. Однако спорить не стал, умылся.

Фурцева прогона не видела, но была информирована видевшими.

— При чем здесь Ролан Быков? Этот урод! Товарищи, дорогие, он же просто урод! Борис Александрович, мы вас очень уважаем, но даже и не возражайте!

Борис Александрович Смирнов, народный артист СССР, лауреат Ленинской премии, репетировал В. А. Жуковского, и ему очень хотелось, чтобы этот спектакль состоялся. Остальные старики поддакивали министру: да, Быков — это абсурд и кому только могло прийти в голову? — забыв, что бедный Ролан дважды держал экзамен на эту роль, дважды показывал куски из нее и был утвержден Ефремовым и худсоветом, где некоторые из стариков присутствовали.

Вопрос с Быковым был решен окончательно и бесповоротно. Не помогло, разумеется, и мое выступление. Хоть не прерывала министерша, хоть дала сказать, что я думаю как режиссер — и на том спасибо!..

Взялись за саму пьесу. Что в ней, про что она и зачем? Ангелина Осиповна Степанова стала бить Зорина… Булгаковым!

— У Михаила Афанасьевича, когда умирает Пушкин, на Мойке толпы народа. Пушкин — поэт народа, народный поэт! А в этой «Медной бабушке» — кто окружает Пушкина? Какие-то Вяземские, Карамзины, Фикельмоны!

Слава Богу, хоть не Финкельманы…

Булгаковскую тему с удовольствием подхватили другие старейшины, сразу разомлевшие от воспоминаний — точь-в-точь как у самого Булгакова в «Театральном романе», где тамошние старики рубят пьесу Максудова (он же автор). «Михаил Афанасьевич! Ох, Михаил Афанасьевич! Ах, Михаил Афанасьевич! Голубчик, Михаил Афанасьевич!» — как будто Булгакову сладко жилось. Один из его «апологетов», Петкер, до того договорился в своих нападках на пьесу Зорина, что Ефремов, как встарь, вскочил, выпрямился и — прямо ему в лицо:

— А это, Борис Яковлевич, вы меня простите, уже просто политический донос!!!

И все замолчали.

Фурцева кончила дело миром и дала понять мхатовцам, что Ефремова в обиду не даст, — а надо сказать, что атмосфера того собрания была тревожной. В воздухе явно пахло жареным, и в глазах у многих читалось: а вдруг этого Ефремова с его бандой

попрут? Хорошо бы! Но Екатерина Алексеевна все поставила на свои места. Ефремов есть Ефремов, и он у нас один, талантливый, молодой, мы в него верим. Только вот нужно, товарищи, решать вопрос с репертуаром. С чем, товарищи, выйдет МХАТ к очередной красной дате? И даже главный козырь не подействовал на министершу: Ефремов предложил на роль Пушкина себя.

— Олег Николаевич! Олег, забудьте про эту бабушку… Вот вы назвали «Сталевары» Бокарева. Это превосходно, на том и порешим. Немедленно приступайте к репетициям и поскорей выпускайте талантливый спектакль. Всего вам доброго, дорогие Алла Константиновна, Ангелина Степановна и другие товарищи! В добрый путь, мои милые! Успеха вам в вашем творческом труде на благо нашего народа…

Так похоронили ту «Медную бабушку» вместе с Роланом.

Именно во время этого собрания я твердо решил уйти из МХАТа. Наутро подал директору театра Ушакову заявление об уходе.

Вот мой последний разговор с Олегом в гримуборной во время спектакля:

Он: Что ж, я тебя понимаю…

Я: Куда ты мне советуешь, назад в «Современник» или к Эфросу на Бронную?..

Он: Если хочешь пытаться заниматься строительством дела, то в «Современник», а если хочешь играть и пробовать что-то новое, то к Эфросу…

Строительством в тот период я был сыт по горло и, воспользовавшись тем, что в «Современнике» в течение двух недель не нашли времени обсудить мое письмо к ним, в котором я просил простить блудного сына, рванул на Бронную.

Так я расстался окончательно и с «Современником», и теперь уже с Олегом на долгие годы…

XII

Да, расставаться — чертовски грустное занятие. Правда, вся жизнь — это сплошные расставания: «И каждый час уносит частичку бытия…»

Бывало, раньше, когда игрались премьеры, к нам за кулисы приносили известия из зала: «Сегодня вся Москва!» — «Ну, кто?» — «Кого тебе назвать? Ну, Симонов, Дэзик Самойлов, Окуджава, Некрасов… Ну, в зале еще Гена Шпаликов… Левка Збарский с новой женой пришел… Аксенов с Гладилиным подвалили… Шукшин Вася… Хватит?»

…Я встретился с В. П. Некрасовым в Париже, попав туда туристом в 1975 году. Когда в телефонной трубке услышал по-русски «Алло!» — именно по-русски: «Алло!», — забилось сердце. Пока я ждал встречи у входа в отель на рю Моску (договорились, что Некрасов сам туда приедет, чтобы я чего-нибудь не перепутал в незнакомом мне Париже), от волнения меня аж подташнивало. Мы не виделись несколько лет, а дружили годы.

Он поддерживал меня в моих актерских поисках, критиковал, ругал, снова поддерживал. Не забуду его коротенькое, но столь дорогое для меня письмо из Киева, в котором он похвалил за «Всю королевскую рать». Последний раз в Союзе я видел его у себя дома на Гиляровского. В Киеве его уже просто-напросто травили. Унизили обыском. Словом, создали невыносимые условия существования. Он приехал в Москву, а отсюда его стали выпирать в Киев, ссылаясь на отсутствие прописки. Маму, которую Вика нежно любил, он к этому времени уже похоронил и женился на старости лет. Во время этой московской побывки долго бродил по улицам со своим давним другом Генкой Шпаликовым, ведя грустные разговоры «за жизнь». И Генка, и Вика, оба были оптимисты и выпивохи — так что, если уж они загрустили, дела действительно неважнецкие.

Некрасов написал тогда статью под названием «Кому это нужно?», спрашивая, кому выгодно доводить людей до такого состояния, чтобы они были вынуждены покинуть свою Родину.

Приводил примеры: Иосиф Бродский, кажется, и другие. Разумеется, он не был столь наивен, чтобы отнести статью в «Известия» или в «Советскую культуру», и, уже доведенный киевской травлей до ручки, передал ее иностранным корреспондентам.

Так что, когда я спустился встретить его и Галю, то следом за такси, на котором они прибыли, увидел «хвост». Две «Волги», нимало не скрываясь, остановились у моего дома. Мы поднялись. Сидели целый вечер. Говорили. Вика рассказывал про обыск, про Киев, про то, как зашел в Москве к жене Солженицына как раз в тот момент, когда выдворенный звонил ей из-за кордона. В своем стиле поиронизировал над бородатым классиком:

— Один раз просит меня явиться и заявляет: «Будем говорить о судьбах русской литературы». Ну, о судьбах так о судьбах. Прихожу. Классик с места в карьер: «Виктор Платонович, у нас с вами в распоряжении 37 минут и 20 секунд. Когда вы бросите пить? Вы уже не писатель, а писатель плюс пол-литра водки» — и т. д. и т. п. Понимаешь, Миша, прочел он мне антиалкогольную лекцию ровно на 37 минут и 18 секунд и за 2 секунды попрощались. Так вот и поговорили о судьбах русской

литературы… Ну, я попросил у его жены трубку и говорю ему: «Исаич, это Некрасов взял трубку на четыре с половиной секунды, чтобы сказать, что я пью с вашей женой водку и запиваю пивом. Все. Мое время истекло!»

Смеемся, грустим, думаем, как жить. Выпиваем.

Могло ли мне тогда прийти в голову, что я буду стоять на рю Моску, на Московской улице в Париже и ждать «француза» Вику Некрасова?

От волнения, стало быть, подташнивает. Курю. Посматриваю на часы. Конспиратор из меня никудышный. За стеклянной дверью — портье отеля, в котором всегда селят советских. Правда, группа моя уже улетела в Москву, я в Париже один в ожидании группы из Казахстана — мое место в самолете в их коллективном билете. Но все-таки этот портье…

Наконец на узкой-преузкой рю де Моску вижу господина в расстегнутом плаще и джинсовом костюме — такой располневший и поседевший Тото. Делаю несколько шагов навстречу. Ноги не слушаются, голова кружится, прислоняюсь к стене дома. Он тоже приостанавливается и тоже прислоняется к стене шагов за десять от меня. Стоим. Молчим. Наверное, плачем. Он:

— Мишка, еб твою мать! Ты — на фоне Парижа.

Потом сидим на улице у какого-то кафе в районе Монмартра. Фиеста… ее в душу! Можно сказать, праздник, который всегда со мной! Будь он неладен, такой праздник!

— Ну что, Миша, — говорит он с хорошо знакомым одесским выговором, — вас, конечно, весьма интересует, как ваш знакомый писатель, бывший фронтовик, защищавший вас в окопах Сталинграда, когда вы еще сосали соску, живет теперь в городе Париже? Отвечу сразу, не буду томить вас, дорогой Миша, чтобы вы не подумали, что не хочу ответить прямо на поставленный передо мной вопрос, имеющий отношение к идеологии, политике, политэкономии и прочим глупостям: «И та гребаная страна и эта гребаная страна!» Вас устраивает такой ответ или у вас все же есть вопросы? Тогда задавайте и торопитесь, так как потом я буду очень-очень подробно, как на следствии, допрашивать вас, мой драгоценный зарубежный друг!

У «зарубежного друга» вопросы, конечно, есть, но и времени у нас предостаточно — двое суток, так что с кардинальными вопросами не тороплюсь.

— Ну, а все-таки, как вы поживаете?

— Как я поживаю? Как видишь — курю «Голуаз», пользуюсь, как всякий нормальный француз, одноразовой зажигалкой, ношу скромный джинсовый костюм и кепи… Сейчас мы с тобой что-

нибудь закажем… Нет, внутрь кафе входить не надо. Он сам к нам подойдет. Вот видишь!

Действительно, официант как из-под земли вырос. Виктор Платонович обращается к нему по-французски, говорит медленно, будто подбирая слова.

— Ты что-нибудь пить будешь? Я сейчас в завязке, после больницы.

— Нет, Платоныч, я обойдусь. Закажите лучше кофе.

— Кофе я уже заказал без тебя. А поесть?

— Ничего не хочу.

Официант уходит.

— Стало быть, вы лежали в больнице?

— Да.

— А сейчас как?

— Сейчас нормально… Живем мы с Галей в двух шагах отсюда. Квартирку мою ты наконец увидишь. Работаю. Написал уже книжонку о Париже…

— «Записки зеваки»? Знаю. Читал. Здорово.

— Я рад. Значит, у нас меня читают?

— Как повезет.

— А Солженицына «Бодался теленок с дубом» читал?

— Нет.

— Хорошая книга. Конечно, там все, как всегда у него — через свой пуп. Эгоцентризм невероятный, но книга хорошая. Особенно хорошо получился портрет Трифоныча. Написано с любовью к нему. И с пониманием. Хотя главы есть страшненькие. В общем, сам прочтешь. Хотя прости, о чем это я? Книга толстая, тут не успеешь, а с собой я бы тебе дал, но не нужно рисковать, прошмонать могут…

— Да, Платоныч, я уж обойдусь. Потом как-нибудь, рано или поздно прочту.

— Лучше, конечно, рано… Вот, понимаете, Миша, — перешел он опять на жаргон, — есть и некоторые преимущества парижского образа жизни. Этому правительству глубоко насрать, кто и что читает и читает ли вообще. Ему важно, чтобы вы платили подоходный налог, не слишком нарушали общественный порядок, а что вы читаете, пишете или думаете, это ваше частное дело. Здесь я отвык от стукачей, могу кричать, что, скажем, Жискар Д'Эстен или Никсон — говно.

— Это и я могу…

Рассмеялись.

— Ладно, все это херня. Расскажи мне, как же это все-таки вышло с Генкой Шпаликовым?

Я рассказываю, что знаю о смерти Гены. У Платоныча на

глазах слезы. «Страна не зарыдает обо мне, но обо мне товарищи заплачут» — шпаликовские строки.

— Да, Генка, Генка, он уже тогда в Москве мне не понравился… Генка, Генка… А что Евтух?

— А разве это еще интересно? — ответил я вопросом на вопрос.

— А Белла? А Войнович? А что «Современник»? Ты там бываешь? Что они играют? Как Олег? Как МХАТ? Что пишут, что носят, что пьют, что думают?..

И я рассказываю, рассказываю, рассказываю. Между прочим, вспоминаю, что тогда в Москве не успел поблагодарить его за письмо по поводу «Королевской рати».

— Мне и вправду понравилось.

— А какой мог бы быть фильм, если бы в нем играл Паша Луспекаев!

— Кстати, от чего он умер? Я ведь знал его по Киеву, замечательный был парень…

Я опять рассказываю. Смерть Луспекаева, случившаяся во время съемок, для меня недавнее потрясение, оттого рассказ подробен. Уже перед нами стоят три пустых чашки из-под кофе, а я все рассказываю.

— Слушайте, Миша, вы будете большим фраером, если когда-нибудь не оставите на время ваши актерские штучки и не сядете за письменный стол. Это я вам говорю, а не какой-нибудь марксист… — цитирует Платоныч из пьесы Славина «Интервенция». — Нет, серьезно, я беру с тебя слово, что ты сядешь за письменный стол. В твоей башке накопилось для этого вполне достаточно. Ты хоть о Ромме что-нибудь записал? Помнишь, в Киеве ты мне о нем рассказывал…

И я вспомнил, как приезжал на гастроли в Киев в 1969 году. Мы встретились с Платонычем и поехали купаться на Днепр. В узком месте переплыли какой-то из притоков и улеглись на песок на островке, где было мало народа. Всласть натрепались. Я рассказывал о малоприятных московских новостях, говорили о серьезных проблемах общего свойства. Я тогда сказал: «Да, Виктор Платонович, без пол-литра тут не разобраться». — «Ох, Миша, я уже много лет пытаюсь разобраться во всех этих вопросах с пол-литрой и даже с литром, и тоже ни х… не выходит…»

Рассказал ему тогда и о Ромме… Впоследствии выполнил обещание и, что сумел, записал о Михаиле Ильиче.

— Так вот, Миша, не будьте поцем и запишите ваши байки. И не говорите мне, что вы не писатель, что у вас другая профессия! Ну, так вы не напишете, как Лев Толстой. Но не хуже Кочетова вы

написать можете. В общем, я, русский писатель Виктор Некрасов, здесь, на Монмартре, беру с вас честное слово, что вы однажды сядете-таки за письменный стол и изложите на бумаге ваши незрелые наблюдения хотя бы печатными буквами. А орфографию вам исправит ваша жена Регина. Она у вас с высшим образованием. Может получиться прелюбопытная вещица, батенька…

— Ну да, а напечатает ее журнал «Континент».

— Последнее совершенно не обязательно. Вы пишите и почаще вспоминайте изречение: «Рукописи не горят».

— Если стоящие, — говорю я.

— А вот тут вы, Миша, безусловно правы, — заканчивает Платоныч…

Квартирка у Некрасова маленькая — три смежные комнатки: спальня, столовая и кабинет. В кабинете — стол, книги, фотографии мамы и друзей.

— Виктор Платонович, почему та страна гребаная, догадаться нетрудно, но почему эта?

— Сложный вопрос. Особенно для иностранца, каковым я еще себя чувствую. У меня ведь пока советский паспорт, — с шутливой гордостью говорит он. — Но ты же читал «Записки зеваки». Собственно, там все изложено. Эмиграция — это не сахар…

— А материально как?

— Нормально. То есть роскошествовать не приходится, но много ли нам надо? Журнал не дает почти ничего, кроме возможности поездить по миру, а вот если удастся махнуть в Штаты с лекциями по литературе, надеюсь подзаработать… Жаль, что у Фимы Эткинда заболела жена, а то бы мы к нему съездили. Он живет под Парижем, читает лекции в Сорбонне, пишет. Словом, что называется, в порядке. У тебя бы составилось более полное представление о том, как мы тут живем.

— Ну что, Миша, я чувствую, вы уже заскучали в городе Париже? — спросил наконец Некрасов.

— Честно говоря, да, Виктор Платонович.

— Ну, ничего, Миша, завтра в Москве таксист пошлет тебя на… ты почувствуешь себя дома и будешь вполне счастлив!

— Это точно, — сказал я.

Когда московские друзья спрашивали меня, что на меня произвело самое сильное впечатление в Париже, я отвечал: «Некрасов». А в Англии? «Разговор с Эткиндом». И это правда.

(То же могу сказать и про Австрию.)

Не то чтобы я не привез оттуда запаса впечатлений. Привез, но сильнейшие именно эти. А как могло быть иначе? «И всех, кого

любил, я разлюбить уже не в силах», — сказано у Давида Самойлова.

А теперь о 1978 годе.

Сразу же в день нашего прилета в Лондон — утомительное путешествие на поезде в столицу Шотландии Эдинбург. Отоспавшись, утром следующего дня спускаюсь к завтраку в огромную столовку университетского городка на окраине Эдинбурга, где нас поместили. Беру поднос, отовариваюсь джюсом, беконом, повидлом, молоком, кукурузными хлопьями, тащусь с подносом по огромному ангару университетской едальни. В поезде ехали целый день, от скуки пили, голова болит. Утоляю жажду холодным апельсиновым соком. В столовке многолюдно, галдеж, народу «тыща»: белые, черные, желтые, голубые — разные. Вдруг вижу, с подносом идет высокий, худой в светлых брюках, в светлой рубашке, в спортивных туфлях человек в очках. Я обалдел: Эткинд! Точно — Эткинд!

— Ефим Григорьевич!!! Фима!!!

Я заорал так, что негры, сидевшие напротив меня, вздрогнули. Человек повернулся, едва поднос из рук не выронил, движется ко мне:

— Миша?!

— Я!

— Как ты здесь очутился? Насовсем?

— Нет, я на гастролях. С театром.

Обнялись. И, бросив все эти хлопья в молоко, выскочили на улицу. Вот так встреча! Где? В Эдинбурге! Вечером того же дня к нему в номер (он жил в том же студенческом городке, только в другом корпусе) с двумя бутылками русской водки. Беседа будет долгой, одной не хватит. И опять пошло: как этот, как тот, кто что пишет?.. Читаю ему Самойлова (Ефим Григорьевич — специалист по русской поэзии, автор многих трудов и книг) — «Струфиана», «Сон о Ганнибале». Нравятся. Просит почитать новое. Арсения Тарковского. Читаю.

— Хорошо… — говорит он.

— А как ваша жизнь? Как Вика Некрасов? Вообще расскажите, как вы тут все живете, а то в Париже Некрасов из меня все выудил, а я толком ничего не узнал…

— Кто конкретно тебя интересует?

— Ну, Вика Некрасов. Как он себя чувствует? Пьет?

— И пьет и не пьет…

— Пишет?

— Пишет. Эссе. Записки в своем стиле.

— Бродский Иосиф?

— Он далеко, в Америке.

— Это я знаю.

— У него две книги вышли: «Конец прекрасной эпохи» и «Части речи».

— Знаю.

— Так ты все знаешь, — смеется он.

— Нет, не все. Что у вас?

— Ну, что у меня… Тоже книжка вышла. Англичане ее перевели и хорошие рецензии опубликовали. Вот поэтому я в Англии.

— Это здорово, — говорю я.

— Здорово-то, здорово. А знаешь, какой тираж?

— Откуда мне знать.

Он называет цифру, для русского читателя мизерную: с тремя нулями…

— Ты помнишь, у меня вышла книга о русской поэзии тиражом 100 тысяч, и через день ее с прилавков как корова языком слизала… Здесь, естественно, все иначе. Читают только в России. И духовность там, у нас.

— Может, и так. Но что читают? Вы обращали внимание на то, что читают в метро, в троллейбусах?..

— И это правда, но все равно читают. Нет, Миша, я не жалуюсь, жаловаться причин нет… Я преподаю, у меня дом, я много езжу по миру.

— Ну, и дочь ваша с вами, — добавил я.

— Да, да, все так, и это прекрасное чувство личной свободы: пиши, что хочешь, живи, как хочешь, но…

— Слушайте, у вас нет другого глобуса? — говорю я.

— Не понял?

— Есть такой анекдот. Вызывают одного еврея в органы и говорят: «Выкатывайтесь из страны на все четыре стороны. Вот вам глобус, выбирайте». Он его покрутил, покрутил, а потом грустно спрашивает: «Слушайте: у вас нет другого глобуса?»

Посмеялись, выпили.

— А что Эмма Коржавин? — интересуюсь я, — Успокоился там в Америке? А то по Москве ходили слухи, что он от ностальгии чуть ли не корабли советские в порту встречает…

— Как будто успокоился. Книжку выпустил. Толстая книжка. Честная, но не получилась…

— Я читал.

— Все ты читал.

— Не все, далеко не все.

— А все читать и не надо. Много выходит барахла и здесь, в том числе на русском.

— Не без этого, — говорю я. — А с кем видитесь?

Эткинд задумывается:

— С друзьями, с ближайшими друзьями. Понимаешь, Миша, эта третья эмиграция, как и предыдущие, впрочем, живет сложно. Эго, надеюсь, для тебя не секрет.

— Почему? Объясните мне, Ефим Григорьевич, отчего? Что вы не можете поделить? — допытываюсь я.

Он опять задумывается.

— Как бы тебе популярней, Миша… Понимаешь, в конечном счете все мы советские люди. И умрем советскими людьми. А ты знаешь, как спорит советский человек? Иначе, чем человек западной культуры. Те спорят как? Один, скажем, говорит: «Мне очень нравится эта бутылка русской водки: оригинальная форма, со вкусом сделанная этикетка, прозрачный цвет жидкости, и она очень хороша на вкус». Другой возражает: «Позвольте с вами не согласиться: форма бутылки несовременная, этикетка недостаточно броская, приятнее, когда спиртное имеет цвет, вкус у водки слишком резкий». Тогда первый говорит: «Как интересно! На один и тот же предмет можно, оказывается, посмотреть и так». А наша схема спора иная. Первый: «Замечательная бутылка, клевая наклейка, водка что надо, лучше не бывает». Второй: «Что хорошего в этой стекляшке, наклейка дрянь, водка говно!» Первый: «Это водка говно? Сам ты говно!» Вот так спорим мы, советские люди… Эта метода спора распространяется и на более важные вопросы, касающиеся, например, судеб России, «миграции, литературы, того, каким должен быть эмигрантский журнал. И оттого мы все врозь… Ну, может, я несколько преувеличиваю. Но в принципе это так.

— Невесело вы рассказали, Ефим Григорьевич. Смешно, но невесело.

Выпили. Меня потянуло на стихи.

— Можно, я Бродского прочту?

— Валяй.

…Здесь утром, видя скисшим молоко,
Молочник узнает о Вашей смерти.
Здесь можно жить, забыв про календарь,
Глотать свой бром, не выходить наружу
И в зеркало смотреться, как фонарь
Глядится в высыхающую лужу…

— Хорошо прочел. Молодец.

— Он пишет хорошо, — говорю я.

— Но и читаешь ты его неплохо.

— Спасибо на добром слове. А вот он, Бродский, мне однажды…

— А ты был с ним знаком?

(Сам-то Ефим Григорьевич очень хорошо знал и любил Иосифа.)

— Я уже знал его стихи наизусть, а знаком не был. Так как-то уж получилось, что его знали многие мои товарищи, а я не знал, хотя давно мечтал с ним познакомиться и всех просил… И вот в Ленинграде Наташа Долинина…

— Прости, как она?

— Болеет… Так вот, она пригласила меня с женой и обещала позвать Иосифа. Он пришел. Кстати, с вашей дочкой…

А было так. Наташка, зная мой характер, да и Иосифа тоже, сделала безалкогольный вечер. Пили один томатный сок. Бродского ждали долго. Я все волновался: придет, не придет? Уже потом Наташа мне рассказала, что, когда обратилась к Иосифу с просьбой непременно прийти, так как с ним давно мечтает познакомиться Козаков, Бродский ответил: «А что этому Козакову от меня надо?»— «Да ничего. Он знает наизусть ваши стихи». — «Ну, это уже что-то курсистское», — фыркнул поэт. Однако пришел. И даже стихи читал. Он тогда только написал «Сретенье», «Набросок», «Письма римскому другу» и замечательно их читал. Я весь вечер молчал и слушал его. Зашел разговор об Аксенове, дружке Иосифа. Долинина хотела сделать мне «паблисити» и спросила, не видел ли он «Всегда в продаже» в «Современнике», где я играл.

— Да, Вася меня приводил на спектакль. Но я что-то плохо ремемблю. Помню, что вы там много бегали… Впрочем, мы туда завалились под шнапсом.

— Иосиф, вы не собираетесь в Москву? — спрашиваю.

— Да, может быть, на Пасху. У меня там есть камрад, Мика Голышев.

— Как же, как же. Мы с Региной его хорошо знаем. Он перевел роман «Вся королевская рать», а я снимался в телефильме.

— Да, Мика перепер роман классно. А вот картина, по-моему, барахло. Какая-то серебристо-серая пыль…

(В начале 50-х была такая дурно сделанная мосфильмовская картина «Серебристая пыль» из заграничной жизни.)

— Да, нелегко тебе пришлось с поэтом, — смеется Эткинд.

— И не говорите, Ефим Григорьевич. Какое счастье, что Наташа догадалась в тот вечер обойтись без водки… Но потом, знаете, Бродский помягчел, видя мое непротивление злу, и даже обещал в Москве на Пасху заглянуть к нам с камрадом Микой.

Мы с женой готовились: куличи, пасха, яйца, телятина… И вообразите, пришел. Читал стихи. Я тоже что-то рискнул прочесть, кажется, Пушкина. Он опять завелся: «А какого черта вы вообще читаете стихи? Стихи вслух должен читать только человек, который их написал!»

— Ну что ты, старик! — вступился за меня милейший Мика Голышев. — Это ты уж загнул. Чувак клево читает стихи. Нет, ты хреновину порешь, старик! Почему это вслух должен читать только поэт?!

— Нет, я понимаю, про что говорит Иосиф, — сказал я. — В этом есть смысл. Противно, когда чтец присваивает себе чужие мысли, чувства и слова. «Я памятник себе воздвиг…», «Я Вас любил…».

— Ну, уж если вы непременно хотите читать, читайте лучшее, что есть в русской поэзии. — И Бродский, громко картавя, нараспев, но очень, очень по-державински, прочел:

Глагол времен, металла звон,
Твой страшный глас меня смущает…

— И знаете, Ефим Григорьевич, я стал читать эти стихи в концертах и, представляете, с успехом. А потом и на радио их записал, и в телефильм включил… Нет, нет, полезно с гениями общаться. В конце вечера я ему его же книжку «Остановка в пустыне» подсунул, и он надписал: «Мише Козакову свою лучшую часть. И. Бродский». Видать, вправду смягчился ко мне. Больше я его не видел никогда. Только перед его отъездом за рубеж набрал его ленинградский телефон:

— Алло?

— Иосиф, это говорит Миша Козаков.

— Привет, Миша.

— Иосиф, мы с Региной верим в вашу звезду и желаем счастья. Очень жалеем, что мы вас не можем повидать перед отъездом…

— Спасибо. А что мне вам пожелать, Миша?

И после небольшой паузы:

— Оставайтесь таким, какой вы есть! Не меняйтесь ни в ту, ни в другую сторону, — прокартавил он.

— Спасибо! До свидания, Иосиф!

— Всего. Привет Регине.

Вот так мы с ним расстались.

А что насчет того, где будет приземлиться —
Земля везде тверда, рекомендую США…

— Да любопытно, — вздохнул Эткинд. — Выпьем за Иосифа?

Выпили…

— А теперь хочешь, Миша, я тебе расскажу, как мы в Америке с Солженицыным встретились?

— Еще бы!

(Я знал, что Эткинд дружил с ним и много сделал для Солженицына в трудные для того времена…)

— Во-первых, я долго не мог пробиться к нему по телефону. Неоднократно объяснял секретарю, кто я такой. Наконец, через секретаря же Александр Исаевич назначил мне свидание не дома даже, нет, а в… (Тут Ефим Григорьевич назвал какой-то американский университет — какой именно, я забыл.) Секретарь меня предупредил, чтобы я не опаздывал. Зная пунктуальность Александра Исаевича, я был точен. Когда я вошел в кабинет, Солженицын возбужденно по нему расхаживал и отчитывал какого-то американского журналиста за опоздание на пять минут. Увидев меня, быстро взглянул на часы и сказал: «А вот Эткинд пришел точно! Молодец!» Аудиенция длилась недолго. И Солженицын, подняв воротник пальто и напялив на самые глаза шапку — не хотел, очевидно, чтобы к нему лезли студенты, — энергичной походкой ушел… А ведь мы впервые увиделись в эмиграции, и нам было о чем поговорить…

Эткинд замолчал…

— И все? — спросил я.

— И все, — сказал Ефим Григорьевич.

Мы выпили. И опять выпили. И опять…

Расставания, расставания, до чего же поганое это дело… Особенно если расстаешься навсегда. Как с Наташей Долининой, чудной женщиной, близким другом, талантливым литератором нашего поколения, как говорится, безвременно ушедшей… Паша Луспекаев, Василий Шукшин, Александр Вампилов, Геннадий Шпаликов, Юрий Трифонов, Олег Даль. И все в десятилетие после 70-го года. Уходили дети 56-го.

Смерть самых лучших выбирает
И дергает по одному… —

как пел Володя Высоцкий в песне, посвященной Шукшину. Про что он только не пел, этот Володя! И про натянутый канат, по которому идет; и про Нинку, которая спала со всей Ордынкой; и про поэтов, которые ходят босыми пятками по лезвию ножа и ранят в кровь свои босые души; и про то, что в общественном

парижском туалете есть надписи на русском языке; и про то, что не надейтесь, милые, я не уехал и не уеду…

Он лежал на сцене, а над ним — он же на портрете, в рубашке с погончиками, вглядывался в зал: кто сегодня пришел увидеть его в последний раз? Пришли все. Не «вся Москва», а именно ВСЕ, потому что он пел про то, что они чувствовали, думали, но не умели или не могли сказать вслух.

Их было так много, что охраняло их еще тысяч пять человек в синих рубашках. Хорошо, что они были, охраняющие. И хорошо, что их было так много. Иначе маленькому зданию, где лежал он, пришел бы конец. Его бы, это здание, сами того не желая, сломали, снесли, уничтожили те, которых было много-много тысяч. Словом, хорошо, что здесь были те, которые охраняли, и хорошо, что они привезли с собой грузовики с камнями и мешками с песком. Грузовики, как разумно поставленные плотины, устойчиво перегородили близлежащие улицы и заставили море войти в строго очерченные берега.

Из потока образовалась людская река. Она начиналась от Котельнической набережной и медленно текла к Таганке, чтобы протечь через зал, где лежал на сцене он. А в зале сидели его друзья, коллеги, знакомые, то, что и называется: вся Москва. Вся Москва, что была тогда в Москве. Они смотрели на него. А он смотрел на них с портрета. И звучало: «С миром отпущаеши раба твоего» — и Бетховен, Рахманинов, Шопен. Потом те, что не уместились в зале, а заполнили огромное помещение театра, услышали голос Гамлета — Высоцкого, его голос: «Что есть человек, когда желанья его — еда и сон. Животное, не более…»

В окна было видно необозримое множество людей, и находившимся здесь, внутри, иногда становилось страшно: как поведут себя те, которые не успеют попасть сюда и не увидят его в последний раз? Тогда-то в голову и приходила — осторожная или трусливая? — мысль: хорошо, что этих, в синих олимпийских рубашках, много, и хорошо, что грузовики.

А за окном уже поплыли цветы. Люди, которые поняли, что все-таки не увидят его, передавали их стоящим впереди, и цветы плыли по остановившейся реке. В зале опять и опять звучало: «С миром отпущаеши…» После этого говорили. Говорили немногие. Недолго. И всякий не мог не говорить об одном и том же: что за окном… и откуда такое? Почему так случилось?..

Потом тем, что были в театре, разрешили проститься, и они тоже всего лишь прошли через зал мимо лежащего, и только некоторым охранявшие его разрешили поцеловать холодный лоб или руки. Это длилось долго. Потом ждали уже на улице, а там, в зале, были только родные. Вышедшие из театра увидели людей во

всех окнах, на всех балконах и крышах домов. Чего ждали эти? Что можно увидеть с крыши семиэтажного дома, стоящего на другой стороне площади? Однако все они чего-то ждали… И вот его вынесли из главного входа театра. Если бы он смог открыть глаза, он увидел бы только небо между домами, но если бы мог слышать, то вздрогнул бы от этого: «а-а-а-а!..», которое вдруг возникло, как общий выдох, и куда-то улетело.

Когда процессия выехала на Таганскую площадь, чтобы затем направить свой путь по Садовому кольцу, под машину, которая везла его, полетели цветы, и еще несколько сот метров люди бросали и бросали их под колеса автобусов. А потом людей стало меньше, и процессия понеслась по Садовой быстро.

Ну, что за кони мне достались привередливые…

Перед Красной Пресней движение замедлилось. Здесь его тоже ждали, и чем было ближе к цели, тем больше становилось людей и тех, что в синих олимпийских рубашках. К Ваганьковским воротам кортеж подъезжал медленно.

Мы успели, в гости к Богу
Не бывает опозданий…

У последнего его приюта людей оказалось сравнительно мало. Палило яркое солнце. У могилы было решено не говорить. Сказал кто-то один, кому это было доверено. Говорящего было совсем не видно и еле слышно людям, которые стояли не рядом с могилой. Потом — то, что страшно всегда: глухой стук молотков. И все…

И снизу лед и сверху — маюсь между.
Пробить ли верх иль пробуравить низ?
Конечно, всплыть и не терять надежду,
А там за дело в ожиданье — виз.

Лед подо мною, надломись и тресни.
Я весь в поту, как пахарь от сохи.
Вернусь к тебе, как корабли из песни,
Все помня, даже старые стихи.

Мне меньше полувека, сорок с лишним,
Я жив, тобой и Господом храним.
Мне есть, что спеть, представ перед Всевышним,

Мне есть, чем оправдаться перед Ним.

А что «вся Москва»? Москва должна жить, жить нормально, как и положено живым, по возможности хорошо жить, желательно весело, интересно и разнообразно, — как пел Володя Высоцкий, как играл Паша Луспекаев, как легко писал Гена Шпаликов:

Здесь когда-то Пушкин жил,
Пушкин с Вяземским дружил…

И правда, что «жизнь ведь тоже только миг, только растворенье нас самих во всех других, как бы им в даренье…». И не будем заглядывать в будущее. Что в него заглядывать? Занятие бессмысленное. Оставим его мифическим болгарским старухам и всяким джунам, которых сегодня расплодилось, как собак нерезаных. А я еще раз вместе с тобой, мой терпеливый читатель, просто подумаю над тем, что же все-таки означают строки из письма Александра Блока, которые меня однажды и навсегда поразили: «Все, что человек хочет, непременно сбудется, а если не сбудется, то и желания не было. А если сбудется не то, разочарование только кажущееся, сбылось именно то!»

1978–1981 гг.

Москва — Ялта



Мама –
Зоя Александровна
Никитина



Папа –
Михаил Эммануилович
Козаков





Дом № 9 на канале Грибоедова, тот самый, с писательской надстройкой. Тот самый Б. М. Эйхенбаум – дядя Боря Эйх



Бабушка Зоя Дмитриевна Гацкевич с внуками Володей, Мишей и Борей



Маленький мальчик Миша Козаков





Двадцать лет спустя

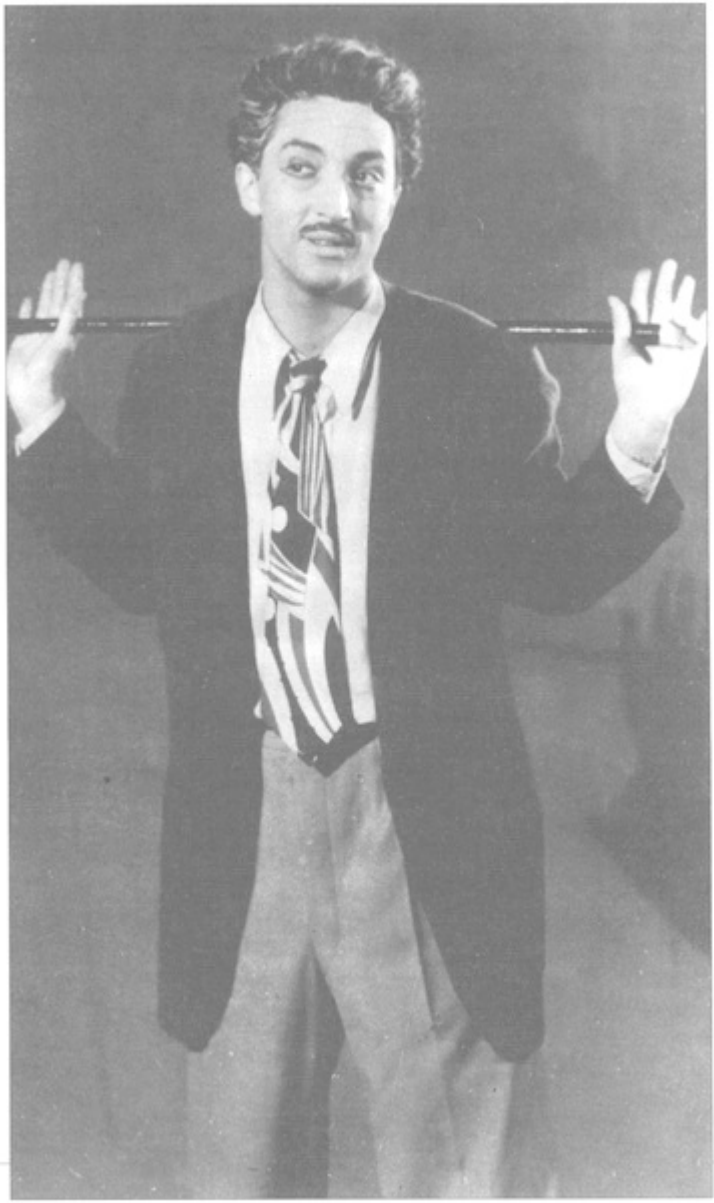
Дети называют теперь
няню Катю бабой Катей



Образовалась своя семья



"Глубокая разведка" А. Крона





"Как важно быть серьезным" О.Уайльда



"Сирано де Бержерак" Э. Ростана



"Всегда в продаже"
В. Аксенова



"Двое на качелях"
У. Гибсона



Вполне "сносное" здание "Современника"



"Декабристы"
Л. Зорина



"Никто"
Э. де Филиппо



Э. де Филиппо, О. Ефремов, М. Козаков



"Обыкновенная история"
И. Гончарова



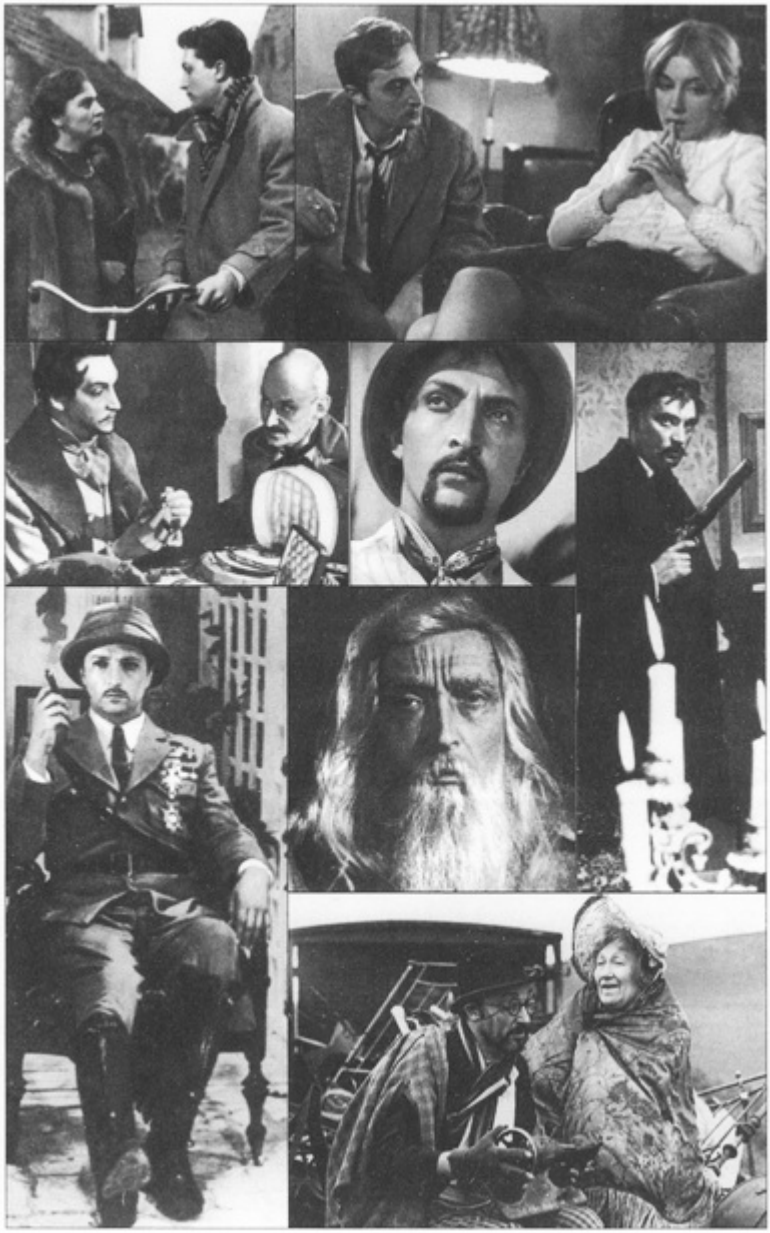
"Дон-Жуан" Ж.-Б. Мольера,
но это уже на Бронной



"Современник" в Италии

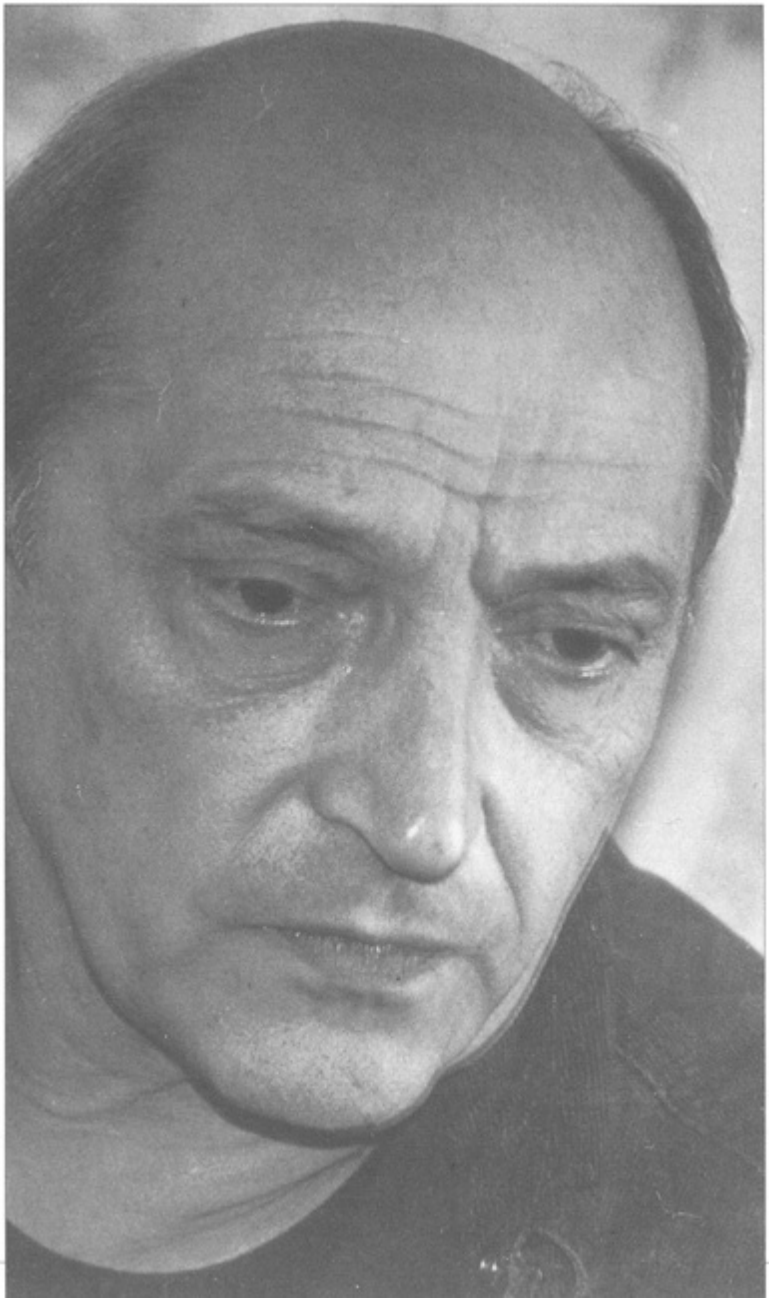


Роли, сыгранные в кино и на телевидении,
их более шести десятков



Режиссерских работ поменьше,
но тоже немало – около тридцати





Часть вторая
ТРЕТИЙ ЗВОНОК

Что сказать мне о жизни? Что оказалась длинной…

И. Бродский

I

Боже праведный, ну почему так вопят под моими окнами эти твари? Мяучат, визжат, сладострастничают. Спасибо, еще не рычат. Засыпаешь и просыпаешься рано утром под этот кошачий концерт. И откуда их столько взялось?! И все плодятся, плодятся, шныряют по дворам, забиваются на ночь под спящие автомобили. «Тель-авивские кошки» — хорошее название для неснятого мной фильма о нашем американизированном Баку…

Я люблю этот город по субботам. На улицах — ни души, разве что пройдет принаряженное тихое кипастое семейство в ближайшую синагогу; два черных раввина в меховых шапках прокудахчут о чем-то своем, переходя улицу где придется; прошелестит одинокая машина. Зато на тель-авивском пляже — столпотворение.

Я предпочитаю бывать там в будни. Город с моря смотрится цветной рекламной открыткой. Заплывешь подальше и видишь спичечные коробки роскошных отелей, что веером развернулись по золотому берегу моря на фоне туго натянутого голубого шелкового задника. Цветные пляжные зонтики с рекламой банков и супермаркетов, приморские кафе, белые столики и стулья. После холодного, освежающего душа приятно зайти ранним-преранним утром в кафе, где тебя знают, заказать легкий завтрак, кофе «капуччино», потрепаться с молоденькой официанткой, которая мечтает поступить в театральный институт, раскурить трубку и, раскрыв роль, учить текст, записывая на полях «рыболовными крючками» новые для тебя ивритские слова. Забавно думать, что еще четыре года назад я только русскими буквами мог записать в тетради длинный монолог Тригорина, переведенный на иврит. А теперь уже пошли в ход и «рыболовные крючки». «Каждый пишет так, как он может», — сказано у Антона Павловича Чехова в пьесе «Чайка».

Когда находишься на подъеме, пребываешь в эйфории, все

происходящее, происходившее с тобой представляется разумным, закономерным и, несмотря на все трудности и превратности пережитого, окрашивается в розовые тона. Преодоленное внушает чувство гордости за себя: не сломался, вынес, добился. В эти минуты подъема даже не тянет писать — и слава Богу! В противном случае записанное не соответствовало бы истинному положению вещей. Анализ всего случившегося был бы неглубок, односторонен, и вместо «тьмы низких» и объективных истин невольно возник бы «нас возвышающий обман». Записывать в дни глубокой депрессии представляется тоже неверным: общая картина будет искажена, далека от истинного положения дел. Плюс поменяется на минус с большим количеством восклицательных знаков. В эти черные периоды браться за перо сил уже не хватает и думаешь лишь о самом страшном — чего одновременно желаешь и боишься. Все кажется трагической ошибкой. В этом состоянии забываешь обо всех преимуществах теперешнего положения. Пережитые здесь радости представляются самообманом. Старость, болезни наваливаются на тебя, грехи и ошибки всей жизни встают, как черные горы… И тут не до писаний. Не до анализа.

Сегодня подходящий момент для попытки что-то записать. Дома, в общем, спокойно, нет панического страха — по крайней мере за ближайшее будущее. Да и в отдаленном что-то светит: московско-израильский совместный спектакль, гастроли в Питере и, как минимум, еще один студенческий спектакль в театральной студии в Израиле. Здоровье? Оно не блестяще, однако держусь. Конечно, все это весьма и весьма эфемерно и, как карточный домик, может рухнуть в любую минуту. Тому уже были примеры в моей четырехлетней израильской жизни.

Боже, сколько планов потерпело крушений! Сколько потраченных усилий, сколько унижений! Кажется, что за всю свою тридцатичетырехлетнюю профессиональную жизнь, начиная со студии МХАТа до предотъездной премьеры фильма «Тень» в Москве, столько не испытал, не пережил и не наунижался так, как всего за четыре с лишним года израильской жизни. И возникает закономерный вопрос: зачем? Во имя чего? И как все это могло случиться со мной? Ведь если эти нравственные страдания, весь этот горький опыт не перевоплотятся во что-то, имеющее отношение к искусству, то зачем он был, этот опыт? Зачем?

Все, если вдуматься, очень просто. В 88-м остался один, испугался одиночества, сошелся с молодой женщиной, родился сын, образовалась семья — сообщество из пяти человек, двое из которых пенсионеры из Кишинева. Я испугался жизни в Москве, испугался за всех, так как главная ответственность ложилась,

разумеется, на меня. Жена училась в ГИТИСе на заочном без всяких перспектив на будущее. И, поддавшись страхам, охренев от усталости, бежал в Израиль со всей своей «мишпахой» в надежде… В надежде на что? А вот это-то мне теперь и самому неясно. Действительно, на что? На русскоязычный театр «Гешер»? На успех у русскоязычной общины, которая казалась огромной и достаточной, чтобы хотя бы первое время прокормиться за счет концертов? А там, думал я, через год-два, посмотрим, куда вырулим и что за это время произойдет в России. В крайнем случае вернемся — все теперь так делают: уезжают поработать «за бугор», увозят детей, а потом возвращаются домой, передохнув и заработав какие-то деньжата в твердой валюте. Ведь не навсегда же мы уезжаем, не в эмиграцию — с концами. Новую иную жизнь понюхаем, капитализм все-таки, не совок осточертевший…

91-й год… «Союз нерушимый республик свободных» еще в перестройке. Прилавки пусты, я не в театре, да одним театром и не прокормишься. Телекино, которым я занимался, рушилось на глазах, ролей в большом кино тоже не предлагали. Концертная деятельность заглохла, телефон молчал. Вообще, было твердое ощущение, что в СССР теперь не до искусства, во всяком случае не до того, которым я всегда занимался. Коммерциализация всего и вся, серый ком бескультурья, видеоклиповщина как принцип потребления и производства, выход на арену новых кумиров: ярмольников, кобзонов, рудинштейнов, алибасовых. (Фамилии можно заменить — суть понятна.) Наиболее сильные и успешные из нашей среды — Рустам Ибрагимбеков, Олег Янковский, Никита Михалков, Андрей Битов, Юрий Башмет (фамилии можно заменить — суть понятна) — строят свою жизнь и на внешнем, валютном рынке, что мне лично было не дано, не светило. Сергею Юрскому светило. Мне — нет. Демидовой это удавалось. Мне — нет. А на мне семья, и главное — годовалый сын.

Вот тогда-то мы снялись с якоря и совершили то, о чем уже пятый год я думаю, думаю почти ежедневно, и нет у меня ясного ответа на сей, видать, неразрешимый, вроде гамлетовского, вопрос. Сотни, тысячи разных ответов возникают в зависимости от положения моих дел здесь, от всеобщего положения дел там, сначала в СССР, потом в СНГ, затем в России, глядишь, в российском княжестве, а единого, ясного ответа нет и, наверное, быть не может. В период депрессии ответ однозначный: произошедшее со мной — трагическая ошибка. В минуты подъема кажется, что уезжать все-таки стоило. Хотя бы из-за Мишки. А теперь и из-за появившейся здесь маленькой Зойки. Ведь они уже часть меня самого. Да и обрыв связи с Россией — пока занавес не

опущен — относительный: можно жить здесь и хотя бы иногда работать там. Что-то поставить, сыграть, сняться, напечататься, наконец. И интерес ко мне пока еще кой-какой есть. Старые работы повторяют по телевидению, иногда даже специальные передачи делают — случай-то необычный! Уехал пожилой известный актер и режиссер в чужую восточную страну, без знания языка, и вот, гляди-ка, пока не погиб, не спился, работает по профессии, преподает, ставит, играет. Народил еще одного ребенка, гостей из России у себя в тель-авивском доме принимает и на своей машине их в отель отвозит. Его жена «Русскую антрепризу» держит, из России гастроли театров организует. Есть о чем подумать, во всяком случае, посплетничать от нечего делать.

А что же на самом деле?

В моменты душевного подъема, как правило, всегда связанного с возможностью ставить, играть, преподавать здесь, в Израиле, представляется, что я все-таки не изменил себе, что я все тот же одинокий волк, который, будучи занят борьбой за пресловутое искусство в себе, не изменил ему, искусству. Осознание этой мысли успокаивает, приносит радость и веру в правильность моего решения.

А когда эйфория улетучивается как дым, тогда особенно громко начинают под окном вопить кошки…

II

Сразу оговорюсь: я отнюдь не замахиваюсь на книгу об исходе 90-х, об алие 90-х, о нашей жизни здесь, на Земле Обетованной, где почти у каждого есть обед и ванная. Я не историк, не сионист, хорошо подкованный в теории этой проблемы, не правозащитник или диссидент. Я даже плохо знаю, точнее, почти не знаю историю идишской культуры в России. Я просто один из многих. Я — обыватель. Что-то читал, о чем-то слышал. Читал поэзию Переца Маркиша, разумеется в переводах, любил прозу Шолом-Алейхема, бывал на выставках Шагала, интересовался историей театра Михоэлса, разглядывал эскизы Тышлера и Альтмана.

Мой отец, еврей по происхождению, родившийся на Полтавщине, не знал идиш. Так что же говорить обо мне? Понятие «еврейские корни» для меня, полуеврея, это скорее ощущение принадлежности к другим, почему-то не вполне своим в России. Даже пресловутый пятый пункт лично меня почти не волновал: в паспорте — по матери-дворянке — я русский, хотя предки ее были обрусевшие греки и сербы, однако ни греком, ни

сербом я себя никогда не чувствовал. Евреем? Да нет, скорее подмоченным русским. Я принадлежал к довольно распространенной в художественных кругах России группе населения. Как ее определить — право, не знаю. Галина Волчек, Игорь Кваша, Ефим Копелян, Зиновий Гердт, Александр Ширвиндт, Марк Розовский, Михаил Ромм, Анатолий Эфрос… Фамилии и примеры можно множить вне зависимости от времени и пространства, процента еврейской крови, даже вероисповедания или атеистического направления ума. В так называемом нашем кругу — Давид Самойлов, Юрий Левитанский, Натан Эйдельман, Яков Гордин, Наталья Долинина, Илья Авербах, Андрей Миронов, Александр Володин, Леонид Зорин — никто, насколько мне известно, не знал идиш, не говоря уже об иврите. Английский или немецкий, к примеру, знали, даже французский или испанский знать могли; допускаю, что кто-то мог изъясниться на эстонском или аварском. Идиш знал только Гриша Лямпе, игравший когда-то в театре Михоэлса. Мне не довелось ни от кого из этого круга людей слышать, чтобы он читал Башевиса Зингера или Шолом-Алейхема на идиш.

Кроме общеизвестных слов: «тухес», «поц», «бекицер», я не слышал ни от одного моего товарища или приятеля даже тоста за дружеским столом по-еврейски. Все они, в том числе писавшиеся в паспорте евреями, насколько мне известно, не знали, в каком месте в Москве находится синагога. При этом не прочь были откушать мацы или фаршированной рыбы, выпить рюмку холодной водки в еврейский Новый год, если об этом случайно кто-то почему-то вспоминал. При этом среди антисемитов считались стопроцентными евреями, а посему — «настоящими русскими». В своей же, еврейской компании могли делить на евреев и жидов, предпочитая и тому и другому определение «порядочный» или «непорядочный» человек.

Никто из нас на еврействе своем не был зациклен, несмотря на местечковые корни предков, на антисемитские государственные репрессии при Сталине, на разнообразные ущемления по пятому пункту своих прав или прав детей, на частичные или абсолютные запреты еврейской темы в русской культуре в течение десятков лет существования советской власти. Однако это не мешало нам — явно или тайно — гордиться вкладом евреев в мировую культуру прошлого, восхищаться живописью того же Шагала, с радостью обнаруживать, что не только Чарлз Спенсер Чаплин, Альберт Эйнштейн и Осип Мандельштам, но и Франц Кафка, и Джордж Гершвин одной с нами крови.

Знаете ли вы, что Лев Николаевич Толстой на старости лет

пытался учить иврит? Но это по другим соображениям — высшего порядка. Он же где-то изрек: «Еврея любить трудно, но надо». Так и сказал? Что ж, его отчасти можно понять. Вот с антисемитизмом Гоголя, Достоевского, Блока и в особенности любимейшего Антон Палыча Чехова было смириться труднее. Тут всегда случалась закавыка. Когда же к этому списку добавился тоже ставший любимейшим Михаил Афанасьевич Булгаков, становилось грустно и разговор спешили перевести в другое русло.

Помню, после окончания шестидневной войны в Израиле по Москве ходил невыдуманный анекдот: «Входит в троллейбус огромный пьяный русский мужик. Ищет кого-то глазами. Находит маленького очкастого Абрамовича. Смотрит в упор и грозно, на весь троллейбус: «Еврей?» Тот, вжавшись в скамейку, тихо: «Да». — «Уважаю!» Троллейбус облегченно заржал…»

Как-то в Ленинграде во время съемок фильма «Уникум» я завтракал с И. М. Смоктуновским в ресторанчике второго этажа гостиницы «Европейская», и он вдруг полушепотом обратился ко мне с присущими только ему, неповторимыми странными интонациями и преувеличенной мимикой: «Миша! Как ты относишься к победам наших братьев *там*?» И, не дождавшись от меня ответа (я судорожно соображал, почему Смоктуновский счел нужным именовать себя «их братом»), театральным шепотом закончил: «Не знаю, как ты, а я лично горжусь. Горжусь! Но, разумеется, это тайна. Никому (он показал своей длинной дланью куда-то на потолок) об этом ни звука. Тс-с-с!»

Смоктуновский много лет был женат на Суламифи, которая родилась в Израиле, может, поэтому он счел нужным именовать себя братом победивших израильтян.

«Ожидовила его еврейка!» — скажет кто-то. Помню, в Ленинграде, где собирались в нашей столовой все эти Эйхенбаумы, Шварцы, Мариенгофы, жена последнего, актриса Анна Борисовна Никритина, шутя, говаривала моей маме: «Ожидовили мы тебя, Зойка!»

Кто кого ожидовил, кто кого обрусил — как в этом разобраться? Да и какие «жиды», если вдуматься, были профессор русской литературы Борис Михайлович Эйхенбаум, драматург Евгений Львович Шварц, поэт-имажинист и драматург Анатолий Борисович Мариенгоф или мой отец, Михаил Эммануилович Козаков, думавший и писавший исключительно по-русски? Однако и я, как и другие, втайне радовался победам маленького Израиля, о котором вообще-то понятия не имел и с трудом бы нашел его на карте. Я, как и другие, не только не скрывал, что во мне есть еврейская кровь, но, как и другие, ненавидел и презирал

антисемитизм и антисемитов.

Как и другие из нашего круга, спотыкался на юдофобии любимейших Чехова и Булгакова, гордился успехами Майи Плисецкой, Альфреда Шнитке или Иосифа Бродского. Более того, мне было приятно сознание, что сам Джизус Крайст-суперстар хотя бы наполовину «из наших» и что вообще вся эта заварушка, которая длится вот уже две тысячи лет и имеет хотя бы отдаленное отношение к каждой простой русской бабе, живущей в темной избе где-нибудь в Вологодской губернии, началась в деревушке Нацерет под бедным кровом простой девушки Мириам и ее мужа Иосифа-плотника. А потому рассуждения о том, что, мол, «евреи нашего Христа распяли», меня всегда просто смешили.

Я сам, «полужидок» из атеистической семьи, в шестнадцать лет крестился в маленькой церквушке в Питере, в районе Новая Деревня, что неподалеку от Черной речки. Произошло это событие в 50-м году. Еще жив был Сталин, в которого я верил, как в Бога. Я был сначала пионером, потом комсомольцем, никаких особенных сомнений в том, что мне отчаянно повезло родиться именно в советской стране, победившей фашизм, первой в мире построившей социализм, первой в мире покорившей Северный полюс и вообще — первой в мире, у меня не было, несмотря на все испытания, выпавшие на долю нашей семьи, и в особенности матери, два раза отсидевшей в сталинской тюрьме…

Креститься в 50-м году было, прямо скажем, не модно, более того, отчасти даже опасно. Узнай кто-нибудь в комсомольской организации моей 222-й средней школы, что я с попами стал якшаться, меня бы по головке не погладили. Но врать не буду: страха у меня не было. Почему? Ну, во-первых, я крестился тайно, а во-вторых, какой-то внутренний голос говорил мне, что я хочу стать таким, как все, и в этом нет ничего предосудительного, скорее наоборот. Как все. Верующим? Нет. Русским. Как моя няня Катя, как ее сестра Настя, как ее племянник Валька. Они-то и были моими крестными в той церквушке около Черной речки. И не только моими. Я убедил креститься вместе со мною девочку из соседней школы, в которую тогда был влюблен, а впоследствии и женился на ней. Именно она стала матерью моих старших детей. Звали ее Грета Таар. Из ее эстонского имени следует, что и она была не из православной семьи. При крещении ей было дано новое имя — Галина.

После совершенного обряда мы вышли в церковный двор, серебрился ночной иней, шел сухой снег; и вся эта атмосфера крещенской ночи в Ленинграде, радость причастия и причастности к чему-то очень важному словно связывала нас с

ней обрядом не крещения — венчания и законности нашей платонической любви.

Было ли что-нибудь еще для меня в этом решении стать частью паствы русского православия? Не знаю. Пожалуй, было еще одно смутное чувство: теперь я не один в мире. Я не одинок. Кто-то большой, сильный, добрый взял меня слабого, трусливого, одинокого под свое крыло, под свою защиту. И он, несомненно, поможет мне, поведет меня по жизни, поддержит во всех моих начинаниях и устремлениях. О своем долге перед ним я, разумеется, тогда не только не думал — даже не догадывался, не знал, что такой долг есть, должен быть и что именно это и есть самое главное и самое что ни на есть трудное, а подчас и мучительное.

Да и откуда было мне все это знать? Ведь тогда, в 50-м, в свои шестнадцать, я был в религиозно-философском смысле слова абсолютно дремучим пареньком. Я не читал даже Евангелие от Матфея, не помню, слышал ли я от кого-нибудь, что есть еще и другие Евангелия. Для меня Бог, Иисус Христос, воплощался в мозаичной фреске на церкви Спаса-на-Крови, что на канале Грибоедова в Ленинграде, где я жил тогда (именно в Ленинграде, а не в Санкт-Петербурге, не в Питере даже), и к этой большой мозаичной фреске я шел молиться перед экзаменами в школе, просил помощи у нее при поступлении в школу-студию МХАТ, к ней приходил и позже, уже московским студентом, женихом ленинградки Греты-Гали.

К этой иконе на внешней стене храма, смотрящей на канал Грибоедова, Екатерининский канал, прихожу и сейчас, когда по воле судьбы и случая прилетаю из Тель-Авива в Северную Пальмиру. Стоял около нее тогда, молясь про себя, выпрашивая помощи, молюсь и сейчас, выпрашиваю прощение и умоляю о помощи. Но вот что забавно: тогда Он, изображенный на фреске, был для меня абстрактным большим Богом по имени Христос, который существовал очень давно, а скорее всего — всегда. Теперь Он для меня — Человеко-бог, Бого-человек по имени Иешуа Га-Ноцри, Иисус из Назарета, невесть какими судьбами переселившийся в Россию, на канал Грибоедова, где прошло мое детство. А сам я теперешний, окончательно запутавшийся в толстовщине, бердяевщине, достоевщине, повидавший и Вифлеем, где Он родился, и Иерусалим, где Его распяли, начитавшийся философско-религиозной литературы и оставаясь при этом образованием, все еще надеюсь додумать мысль о Боге Едином.

И что Ему вздумалось создать нас такими разными — белыми, черными, желтыми, раскосыми, — и почему Будда,

Магомет, Христос нас разъединяют, а мы в фанатизме своем враждуем и с их именами на устах убиваем друг друга… И я стою на канале Грибоедова перед мозаичным распятием храма Спаса-на-Крови и прихожу лишь к тому, что знал и в детстве: я знаю лишь то, что я ничего не знаю.

И мне остается встать на колени на гранитные плиты набережной, если нет никого вокруг, и, как в детстве, попросить поддержки и защиты. У кого? У фрески?! Нет. У моего Бога…

Будучи полуевреем я ни разу — ни там, ни здесь — не переступал порог действующей синагоги. В силу незаинтересованности и чуждости, даже эстетической. И мечеть на улице Дурова в Москве, рядом с которой я жил, где собирались тысячи татар по мусульманским праздникам, я предпочитал стыдливо обходить стороной в силу той же чуждости. Индии, например, я просто боюсь, мне кажется, я не посмел бы или, во всяком случае, не захотел бы войти ни в один буддийский храм даже из чисто туристского интереса. Католицизм мне много ближе, иногда даже кажется, что ближе православия. В католическом храме как-то просторнее дышится. К тому же, может быть, и римлянин скажет, что жиды распяли Христа, но вряд ли при этом добавит: нашего, итальянского. Хочется верить, что и подумать так — даже и про себя — он не может, хотя кто знает… Изображали же Мириам-Мадонну на фоне флорентийских пейзажей. А в сознании какой-то части русских прихожан дева Мария — русская Мария, ключник Шимон-Петр — просто Петр. Думаю, мысль о том, что все это, во всяком случае изначально, чисто еврейская история, пусть и божественно-всемирного толка, вызвала бы недоверие, а может быть, гнев и даже злость некоторых русских прихожан: «Значит, даже Господь Бог наполовину ваш, еврейский! А где же наш, полностью наш Бог?!» Может быть, поэтому языческий Перун жив и по сей день в подсознании непросвещенной части паствы христианско-православной русской церкви. И бог Ярило жив не только в «Снегурочке» Островского.

Смутное и мутное сознание темного прихожанина мешает ему принять всемирность учения Спасителя. Он не верит, что несть ни эллина, ни иудея. Мысль о непротивлении злу насилием ему, темному, не близка. Не возжелай ближнему того, чего бы ты не хотел сам — звучит для него слишком абстрактно. Вот чтоб у соседа корова сдохла — это ближе. Не случайно русская церковь, используя внешнюю, театрально-оперную атрибутику, как правило, слаба в проповеди. Проповедь нужно слушать, думать, вникать, трудиться душой — и не дай Бог еще задумаешься! А

задумаешься — засомневаешься.

Оттого-то Лев Николаевич Толстой с его желанием дойти во всем самому до самой сути раздражал и раздражает сегодня даже так называемую мыслящую часть верующих россиян. Широко распространено убеждение, что Толстой хотел и не мог поверить; что он рационалист, в гордыне своей погрязший, и вообще «мусорный старик». А у современных российских интеллигентских кликуш он вызывает не просто раздражение, а порой активное неприятие.

Когда в 88-м году в Москве мне довелось ставить телеспектакль по религиозно-философской драме Толстого «И свет во тьме светит», пьесе автобиографической, исповедальной, выстраданной, как и его «Исповедь», которую сам Лев Николаевич называл «моя драма», я хотел пригласить играть в моей телеверсии прекрасного актера и человека, моего товарища по раннему «Современнику» Владислава Заманского. Владислав — человек верующий, чистый, его жена — в прошлом актриса «Современника» — стала с годами истово религиозна. Так вот, на мое предложение последовал категорический отказ: «Владик, — отрезала она по телефону, — не станет играть в этой еретической вещи Толстого».

Впоследствии Алексей Петренко, взявшийся в этом телеспектакле за роль Сарынцева — альтер-эго Льва Николаевича, — обмолвился как-то, что до того, как принял решение играть, долго сомневался, думал, советовался с женой. Однако все-таки решился, взвесив все «за» и «против». Уже на съемках я видел, как он что-то преодолевал в себе, прежде чем произнести отдельные реплики Сарынцева-Толстого, в которых подвергались сомнению и церковь как единственная наследница учения Христова, и само непорочное божественное происхождение Христа, и «все глупости и гадости Ветхого и Нового Завета», и «всевозможные ужасающие нелепости и мерзости», приписываемые Богу, которые вдалбливаются в головы ни в чем не повинных, открытых добру и истине детей. Жить следует, так думает Толстой, по Нагорной проповеди Христа — этому всемирному учению. Жить — буквально исполняя завещанное им, тем самым спасая свою бессмертную душу, чувствуя единого Бога своим Отцом небесным, всем вместе идти к этому свету, который один и во тьме светит. Так полагал Толстой.

Он не просто гений. Он, на мой взгляд, — самый бесстрашный трагический писатель, мыслитель — по крайней мере в русской культуре. Он не останавливается ни перед какой пропастью в упорстве своем додумать мысль о жизни и смерти, развязать самый тугой и запутанный узел. Он, разумеется, не дает

окончательного ответа. Толстой сам мучительно этот ответ ищет, и часто его писательский человеческий гений приводит и самого писателя, и его героев к трагическому финалу вопреки их выстраданным убеждениям, как это и происходит в драме «И свет во тьме светит» с Сарынцевым.

Уже за этот многолетний трагический мучительный поиск Божественной истины Толстой более, чем его ниспровергатели, хулители с крайних православно-церковных позиций, достоин Царства Божьего. Он, если вдуматься, величайший и последний в России религиозно-философский писатель. Последующие — любимейшие Антон Павлович и Михаил Афанасьевич — каждый по-своему отошли в сторону от столбовой дороги, предложенной великим старцем. Чехов в этом смысле скромно затаился, схитрил, скрыл, счел нужным не писать ни о чем таком впрямую, даже в «Черном монахе» — лишь намеки… А Булгаков с его Пилатом, Боландом, Иешуа Га-Ноцри создал прельстительную, пленительную, утешительную великую ересь, скорее гетевского, нежели толстовского толка.

…Роль Иешуа Га-Ноцри в фильме режиссера Юрия Кары по «Мастеру и Маргарите» была предложена Николаю Бурляеву. Мне довелось на съемках, проходивших в Иерусалиме, брать интервью у актера, хорошо известного своими политическими, почвенными взглядами. Артист, с неохотой согласился на мое интервью, но поставил условие: не говорить об исполняемой им роли. Однако куда денешься? Вообще обойти эту тему ни ему, ни мне, естествен но, не удалось. Выяснилось, что Бурляев, как ранее Петренко с драмой Толстого, обдумывая предложение играть булгаковского Иешуа, сомневался чрезвычайно долго, советовался со своим духовником и в результате все-таки согласился — при условии значительной редактуры написанного Булгаковым. Так как фильм «Мастер и Маргарита» не вышел на экраны по сей день и я его, разумеется, не видел, мне остается лишь догадываться, что именно в безукоризненной прозе Булгакова подверглось коррекции Бурляева. Право на догадки дает мне то, что я сам увидел на съемках сцены с Пилатом и Иешуа в Иерусалиме. У Булгакова Иешуа человек лет двадцати семи, в разорванном стареньком грязно-голубом хитоне, голова его покрыта белой повязкой с ремешком вокруг лба. В мистическом видении Пилату вдруг мерещится, что у Иешуа другая голова — плешивая, с редкозубым золотым венцом. Но мало этого, Иешуа Га-Ноцри у Булгакова — родом из Гамалы, он не помнит своих родителей, слышал только, что его отец — сириец… Как дважды два, ясно, что булгаковский Мастер не пишет Христа из Евангелия. Ему важна не буква, а дух. Я почти не

слышал текста, но видел актера Бурляева, в белом чистом хитоне, красивые каштановые волосы, разделенные на две части пробором посередине, благостное, словно с олеографии, выражение лица, не лица — лика. Не Иешуа Га-Ноцри Булгакова — Иисус Христос Николая Бурляева…

И нежно мною любимая, большая актриса Екатерина Васильева перед съемками телефильма «Визит дамы» по пьесе Дюрренматта делилась со мной, режиссером, своими сомнениями. И это тоже были сомнения религиозного свойства. Дюрренматтовская Клара, по мнению актрисы, — материализовавшееся зло; ад, который в ней, который она сама. И этот ад она несет людям, вернувшись эмигранткой-миллиардершей на родину, в маленький городок Гюллен. Екатерина тоже советовалась со своим духовником и согласилась играть в моем фильме при условии, что в сцене венчания Клары с очередным мужем она не приблизится к алтарю. После моих просьб она все-таки согласилась войти в католический храм, но к алтарю подходила уже дублерша, которую снимали со спины.

Конечно, это особые ситуации, когда актеры проявляют такую истовость. Но почему я пишу об этом в моей книге? Да потому, наверное, что я мучительно пытаюсь ответить себе на те же вопросы: о религии, о родине, об убеждениях — или об отсутствии таковых, или лишь о частичном присутствии оных, чтобы понять, кто же я? С чем я покинул Россию, Москву, мой дом и что за груз я привез с собой в страну, где живу теперь? А ведь следует разобраться в конце концов! Для этого и записки эти пишутся.

III

Ну а если с неба на землю и конкретно про отъезд…

Итак, Москва, 1991 год. Пустые прилавки, молчащий телефон, страх за семью в пять человек, конечно же, усталость, раздраженность после всех трудов над телефильмом «Тень», едва доснятого за государственные деньги, да и то при материальной поддержке в миллион рублей чудом отыскавшегося спонсора, торопили мое решение отвалить из совка. Хотя бы на время. «Телефильм наш обошелся в два миллиона рублей — а запустись мы с ним снова, он бы уже стоил все четыре», — сказала мне директриса мосфильмовского объединения. Четыре миллиона рублей были еще огромной суммой в 91-м году. И, конечно же, никакой спонсор, не говоря уже о государственном телевидении, мне бы таких денег ни на какую «Тень» не дал. И не только на шварцевскую «Тень», а вообще бы не дал. Ни на что. Запустить

некий телеспектакль на телевидении, как я это делал последние десять лет, чередуя телекино «Покровские ворота» с телеспектаклем по пьесе Островского «Последняя жертва», мосфильмовский «Визит дамы» с останкинским «Случаем в Виши» по пьесе Миллера, в 91-м году уже было абсолютно нереально. А ведь телережиссура стала моей едва ли не основной профессией. «Маскарад» Лермонтова, «Фауст» Гете, поэтический спектакль по стихам Бродского, Толстой, Самойлов, Пушкин — все уходило в область преданий. Кто платит деньги, тот и заказывает музыку! А новые спонсоры (без них уже государственное телевидение ничего серьезного запустить не могло) хотели другой музыки, той, которую мне было не сыграть, даже если бы удалось пересилить себя.

Уже ясно просвечивали контуры будущего L-клуба и других ТВ-клубов, вовсю начинало крутиться колесо счастья на поле дураков, и заплакал совковый зритель по судьбе богатых, живущих в фазендах. Я, как говорится, кожей почувствовал нашествие, лавину всего того, чему мы все сегодня в России свидетели, что видим и в Израиле по двум ТВ-программам из России. Лично я, спасаясь от этой лавины, не смог найти даже маленькой ниши. «Столапинская» эпоха времен генсека Брежнева вызывала у меня уже тогда ностальгический вздох, я мысленно искал и не находил для себя выхода в рамках моей профессии: куда податься сироте? Рассчитывать как актеру на большое кино?.. Но на отмываемые деньги снималась в основном кинохалтура, да и возраст мой в сочетании с внешностью, которая ограничивала меня даже в молодости, не вселяли радужных надежд. Концертная деятельность? Но телефон молчал.

И на вопрос журналиста, почему я валю в Израиль, я ответил односложно: «У меня проблема с детским питанием для маленького сына». Над этой моей фразой долго иронизировал всяк кому не лень: «У известного актера причина оставить родину — детское питание! Смешно, ей-Богу, мог бы что-нибудь поумнее придумать».

Для меня же в этом «детском питании» сосредоточилась вся униженность моего тогдашнего положения. Кстати, и доставание и приобретение этого пресловутого питания в том числе. Для «Березок» были нужны «зеленые», которых у меня не было. Первые и последние случайно заработанные «зеленые» в 1989 году в групповой поездке по «воинским частям Америки» уже закончились, а в совковом магазине унижаться в подвальных кабинетах директоров, получать продукт «под лицо», как говорят артисты, становилось невыносимо, да и не всегда удавалось. У нас на Люсиновке в магазине на прилавках — хоть шаром покати,

а ты выходишь с черного хода с сумкой, набитой датским «Семилаком», словно обворовал тех мамаш, что в безнадежности бродят по магазину, разглядывая пустые никелированные полки. А ведь и в самом деле обворовал — вместе с директором в грязном белом халате, что милостиво бросил: «Нина, отпусти артисту для сынка евойного. Тебе чего надо, Михаил?» Подобное как-то не украшало мою жизнь.

Волну эмиграции 90-х, нашу алию, в Израиле называют «колбасной». Эмиграция 70-х (ватики[4] предпочитают называть ее «репатриацией») была идейной, идеологической, сионистской. Я не против причисления себя к «колбасникам» — в этом, безусловно, есть немалая доля правды. Но у каждого из нас было еще что-то свое, личное. Было и общее: ради детей, хотя каждый из нас вкладывает в это «ради детей» опять-таки что-то свое. Что же было совсем-совсем личным у меня? Что заставило поднять свою старую задницу, распродать вещи, разорить ордынский дом, погрузиться сначала в поезд до Риги, а затем, прибыв рейсом Рига — Тель-Авив, вывалиться из самолета всем семейством, со всеми этими бебихами, чемоданами, узлами, корзинками, сумками, с маленьким, одуревшим от переездов-перелетов сынком под мышкой в аэропорту Бен-Гурион и, едва переступив порог входной аэропортовской двери, окунуться в одуряющую и липкую жару тель-авивского июня 1991 года?

Еще три дня назад — премьера, прощание с фильмом «Тень» в московском Киноцентре. Наутро после банкета стучало в висках и сохло во рту. Я давал интервью популярному телеведущему Дмитрию Крылову в уже пустой московской квартире, на стенах которой белели следы от снятых и упакованных в чемоданы семейных фотографий, а на полу валялись какие-то теперь уже никому не нужные случайные предметы: молоток, журналы, что-то еще… Так сказать, интерьер к неосуществленному современному телеспектаклю по пьесе Чехова «Вишневый сад». Затем проводы, прощание с ближайшими друзьями и родственниками на Рижском вокзале. И тут был глаз телекамеры ведущего «Кинопанорамы» Виктора Мережко и прозвучал сакраментальный вопрос: «Почему?» с односложным моим ответом: «Устал».

Оба телеинтервью — слезы прощания, похмельное и опохмеленное мое лицо, уходящий поезд, жена и я машем оставшимся на перроне — мы увидели уже в Тель-Авиве. Увидели и, честно говоря, охренели от того, что сделали с интервью оба прославленных ведущих. Крылов — тот хоть сам смонтировал и откомментировал, как ему Бог на душу положил или совесть подсказала. А уж Виктор Мережко… Тот вовсе фортель выкинул:

отдал спонтанно снятый на перроне в последнюю минуту моего пребывания в Москве материал для «комментария» политикану и шоумену Владимиру Познеру. И этот последний, сидя в красных деревах своей московской квартиры, при свете хрусталя, в элегантном костюме из Нью-Йорка или Парижа, проповедовал о Родине, осуждал мой поступок, а затем, закончив «экспертизу», в бежевом элегантном плаще взлетел на трибуну очередного митинга протеста или одобрения этаким улыбающимся фертом, очень довольный собою и происходящим вокруг на площади, и победно помахал поднятой рукой, что и зафиксировал телеглаз господина Мережко. Такой эффектный возникал контраст: с одной стороны, российский гражданин, борец за счастье и демократию, уверенный в себе Познер, и с другой — сбившийся с правильного пути, жалкий недоумок Козаков.

Но мало этого — Мережко еще привлек в ту же «Кинопанораму» моих товарищей и коллег: Анастасию Вертинскую, Игоря Костолевского, Валентина Гафта, и они порассуждали на заданную тему — Родина или чужбина. Хорошо, что мои «боевые» товарищи совсем уж конкретно обо мне не говорили, а то бы мне в Тель-Авиве плохо пришлось. Однако радости мне оба предотъездных телеинтервью доставили мало. И заставили крепко задуматься: что же это у нас за страна такая, если люди одной профессии, одного круга интересов, которым все доподлинно известно — и про положение дел с телекино, и про зыбкость существования в театре почти каждого из нас, и моего в частности, и про то, что не от хорошей жизни я бежал, и тем паче не на легкие хлеба себя обрекаю, могут — ничтоже сумняшеся — такие передачи вслед уехавшему сделать или в таковых участвовать, зная, что я уже и ответить публично не могу? Если свои на такое идут, так чего уже от чужих ждать?..

Сейчас, когда пишу про все это, не счеты запоздалые свожу, да и обида уже прошла, а к слову пришлось, в строку встало для информации к размышлению: отчего я бежал и откуда.

Один замечательный актер старшего поколения, той самой пресловутой национальности, фронтовик, прошедший Отечественную, часто говорил: «Запомни, Миша! Мы в России — в гостях. Запомни: в гостях! И перестань чему-либо удивляться». Я возражал: «И это говоришь ты, фронтовик? Актер, которого любят миллионы?» «Да, все это так, Миша, и все-таки мы в гостях».

Признаться, я так не думал, по крайней мере тогда, лет пятнадцать назад, когда впервые услышал от него эту фразу. А вот сравнительно недавно задумался. Начал раздумывать, как это ни парадоксально, когда началась горбачевская перестройка, которая вылилась в ельцинскую вольницу. Задумался — и

задумался не на шутку. А потом и сам нечто вроде афоризма сочинил: «Лучше быть полурусским в Иудее, чем полуиудеем в России».

Этот вопрос (или ответ) далеко не однозначен при теперешнем положении дел в России; в России, которая пытается то ли возродиться вновь, то ли вернуться назад к триединству: «Самодержавие, Православие и Народность». А может быть, прийти к чему-нибудь пострашнее? А ведь говорят: «Есть ли право у людей с нерусской кровью вмешиваться в этот процесс?» Не достаточно ли уже вмешивались? А теперь получают одни упреки и проклятья — за разрушение православных храмов, за расстрелянную царскую семью, за пресловутый интернационализм, за карающую власть ЧК — КГБ, за смуту в умах, за заговор сионских мудрецов, за жидомасонство, за прикосновение к религиозно-философской православной мысли и учению Христа. Не оттого ли и Александра Меня — топором по голове? Правда, сын юриста в Думе скандалит на весь мир и, глядишь, еще в президенты попадет. Однако случись такое, не дай Бог, и натвори он дел, опять-таки скажут: «Да это потому, что папочка-то его юриспруденцией увлекался». Так-то! Вопрос! Евреев в России не останется, вопрос всегда будет! Однако жили и живут в России сотни тысяч «лиц еврейской национальности», говорят по-русски, думают по-русски и будут жить, даст Бог, еще долго. Не хочется заниматься подобного рода математикой, но справедливости ради следует отметить, что сегодня, к примеру, в московских театрах по крайней мере три-четыре главных режиссера — евреи.

Много евреев работают в кино, на телевидении, в консерватории, да и на эстраде их предостаточно, во всех жанрах — от разговорного, традиционно еврейского, до так называемого оригинального. Хорошо известны драматические актеры с еврейскими фамилиями, и, насколько я знаю, никто их ни в чем не ущемляет, по крайней мере сегодня. Михаил Михайлович Жванецкий — «любимец всея Руси», как тут недавно объявил ведущий телеконцерта Эльдар Александрович Рязанов. А какое теле- или киношоу сегодня обойдется без Ширвиндта, Арканова, Мишина, Горина? Без этих непременных гостей телеэкрана: Юлия Гусмана, Яна Арлазорова, Андрея Урганта? И они развлекают и развлекаются, презентуют и презентуются, чествуют и чествуются, словом, тусуются на глазах многомиллионной аудитории несчастных, растерянных и озабоченных выживанием россиян.

А кто-то из деятелей культуры и в политику пошел. И никто, никто из вышеназванных, насколько мне известно, в Израиль пока не собирается. Разве что на гастроли, в командировку или в гости

ненадолго.

В начале горбачевской перестройки мне довелось повстречаться в самолете с одним из ведущих «Взгляда», Владиславом Листьевым. Во время полета разговорились, и я, еще преисполненный перестроечной эйфорией, предложил ему устроить поединок между Игорем Шафаревичем и мною. Тогда, в 88-м году, мне казалось, что стоит только поговорить по душам с теоретиками этого толка, и телеаудитория сама все сообразит — настолько очевидной мне представлялась моя правота. Листьев скептически посмотрел на меня, усмехнулся и сказал: «Михаил Михайлович, даже если бы эта встреча состоялась у нас в студии, вам бы пришлось несладко. Игорь Шафаревич вас сделал бы одной левой». Покойный Листьев был прав, и не только потому, что я в вопросах теории много слабее Шафаревича, но и по другим, более важным причинам.

Что есть возрождение национального самосознания и как его понимать, если уже понятие интернационализма отметено вместе с коммунистической идеологией, будь она неладна! Казаки с невесть откуда взявшимися георгиевскими крестами, служители церкви, освящающие открытие митингов и офисов, бывшие коммунисты, осеняющие себя крестным знамением, благоговение по случаю приезда из Испании толстого мальчика-цесаревича с толстой мамой-испанкой — Великой русской княгиней? Красно-коричневые, бело-голубые, черно-красные? Какие-то дворянские собрания с новыми графьями Садальскими, Киркоровыми, стоны по прекрасному и далекому прошлому, по России, которую потеряли и которой вообще-то никогда не было в том смысле, который представляется Говорухину?

А что утверждает Никита Михалков в день 200-летия Александра Сергеевича Грибоедова?! В передаче, посвященной этой дате, он говорил о том, что Чацкий — глупый человек диссидентского толка (конечно же, со ссылкой на Пушкина — слышал звон, да не знает, где он). «И про что именно сегодня, — задавался вопросом Никита Михалков, — играть эту пьесу великого государственного человека Грибоедова?» В 60-е, во времена «фиг в карманах», Михалков понимал, почему, сжимая номерок от пальто в мокрой ладошке, девочка-школьница млела от аллюзий на товстоноговском спектакле. Но сегодня он не знает, про что ставить эту пьесу. Про фамусовых и скалозубов прошлого, про старух зловещих, стариков, «дряхлеющих над выдумками, вздором»? Какие скалозубы? «Посмотрите на эти лица», — призывал нас с экрана мастер и показывал альбом портретов начала прошлого века, в том числе и Аракчеева. «Но разве не чудо?! Всмотритесь, какие лица!..»

«Как мог жестокий, лично выдергивающий усы гренадерам и не могший по слабости нерв переносить опасность, необразованный, непридворный Аракчеев держаться в такой силе при рыцарски благородном и нежном характере Александра?» — так пишет Лев Николаевич Толстой в романе «Война и мир» об одном из скалозубов «дней Александровых прекрасного начала». Сегодняшнему Никите Михалкову импонирует личность великого государственного мужа Грибоедова и раздражает незадачливый диссидентишко Чацкий, написанный тем же Грибоедовым. Идет процесс национального возрождения России, и этому, по Михалкову, следует всячески способствовать. Любая идеализация национальных традиций и корней годится, любые передержки — на пользу дела. «Гром победы, раздавайся, веселися, храбрый росс!»

И вот в юбилейный день Грибоедова возможна телепередача, в которой Алексей Васильевич Петренко, в пятнистой военной форме современного полковника, откупоривая в кадре бутылку коньяка, что-то невразумительно бубнит из текстов бессмертной комедии. Новая идеологизированность, серый ком бескультурья, от которого нет защиты и на который сегодня уже нет управы. И подумать только, что такую передачу сделали два талантливейших актера современной России! И ничего, и мир не перевернулся, и никто им, насколько мне известно, всерьез не ответил.

Не буду утверждать, что к моменту принятого мною решения об отъезде мне было видение обо всем том, что я увидел потом по телевизору, о чем прочитал в газетах, услышал от приезжающих из новой России, что позже наблюдал сам в Питере и в Москве, куда поехал спустя три года поработать. Сразу оговорюсь: у меня нет однозначного — ни положительного, ни отрицательного — отношения к происходящим в России мучительным историческим процессам. Я российский обыватель, живущий теперь за границей. Не более того. И как всякий обыватель, я не знаю выхода из трагического тупика. Не берусь судить ни об экономике, ни о политике, ни об идеологии. Я в состоянии лишь констатировать, переживать, мучиться вопросами и не находить определенных ответов ни на один, мной же самим перед собою поставленным.

Но сие обстоятельство не отменяет импульсивных чувств. Когда я вижу митинги и разгул красно-коричневых, тогда я тут же вспоминаю о маленьком Мишке и повторяю словно заклинание: «Лучше быть полурусским в Иудее, чем полуиудеем в России», куда меня, конечно же, тянет и по которой душа тоскует, без которой мне жизни нет.

Однако жить в России и делать вид, как будто не видишь, что

творится вокруг, мне кажется, я бы не сумел. А активно вмешиваться в происходящие там новые процессы — страшновато, ибо никогда до конца у меня лично не возникло бы на это внутреннего права в эпоху возрождения русского национального самосознания, как единственного выхода из тупика, куда завели матушку-Русь. Кто? В том числе и евреи. И с этим, увы, трудно не согласиться, даже если очень хочется не соглашаться…

IV

Но прежде чем спуститься с небес на грешную, пусть и Святую землю — Израильщину, и начать (пора! пора!) путешествие, в котором нахожусь уже четыре с половиной года, прежде чем решиться описать его, — еще кое-что о прошлом, о еще не выговоренном до самого конца, без чего причины моего отъезда останутся непонятны мне самому.

«Иных уж нет, а те — далече» — как часто, живя в России, к месту и не к месту мы повторяли это вслух и про себя. Каждый, покидавший Россию в 70-е, по своей или не по своей воле, и потом в 80-е, разрушал «экологию» существования оставшихся. Словно мы все держали, как атланты, некую огромную давящую плиту — и вдруг на одного становилось меньше, и груз ложился на плечи оставшихся. Одним, другим, третьим меньше — тяжесть становилась невыносимой!

Выбравшихся из-под этой плиты никто не упрекал, скорее наоборот, вздыхали: и этот теперь далече, как-то он, что с ним теперь?

В начале 70-х уезжал Лев Збарский. Было ему тогда около сорока. Талантливый театральный художник, востребованный книжный график, своя огромная мастерская в центре Москвы, деньги, машина, лучшие женщины, — модный художник, модный человек. Я задал ему тогда сакраментальный вопрос: «Почему, Лева?» Он: «Да, у меня здесь есть если не все, то многое из тобой перечисленного. Более того, не знаю, что меня ждет там. (Збарский уезжал в Израиль, потом уже переехал в Америку, где и живет по сей день. — *М. К.*) Но как бы тебе это поточнее… Понимаешь, это кино мне уже показали. Остается только его досмотреть. А вот того я еще не знаю». И уехал Лева, и его товарищ, художник Виктор Красный, отвалил, да мало ли кто еще из нашего близкого и дальнего круга! У каждого были свои причины, свои объяснения и обоснования. Но тех, кто далече, становилось с каждым днем все больше и больше. Экология разрушалась. Плита пригибала к земле.

Уже после выдворения Солженицына я провожал кого-то в международном аэропорту Шереметьево. И вдруг увидел поэта Наума Коржавина и тогдашнего свояка Солженицына. Кажется, его фамилия была Штейн. Оба моих знакомца были возбуждены (тоже, видать, кого-то проводили), говорили громко (или мне тогда от страха так показалось): «А ты не думаешь об отъезде? Это просто необходимо, пока есть щель, пока выпускают. (Щель действительно образовалась тогда — в какой-то период конца 70-х; Брежнев ее на время приоткрыл под влиянием внешнеполитических причин. — *М. К.*) Мы твердо решили валить и тебе, Миша, советуем. Нечего тут делать. Решайся!» Помню, что я не только испугался их пламенных речей, но успел еще подумать про себя: «А на хрена мне, собственно, валить? Мне и тут пока неплохо: играю, ставлю. И вообще — чушь все это!» А ответил им так: «Ребята, во-первых, потише, а во-вторых, может быть, вы и правы, но каждый решает для себя сам. Я уж тут останусь. Там мне делать совсем нечего». Ответил вполне искренне.

Не то чтобы я не понимал преимуществ просвещенного капитализма. Да и что тут не понять? Достаточно было мне, 23-летнему парню, еще в 1957 году побывать на шекспировском фестивале в Канаде и увидеть всю сногсшибательную разницу между «разлагающимся» капитализмом и строящимся коммунизмом, подышать запахом этого «разложения», как все стало ясно. Да и потом, во всех поездках, на гастролях с театром по всевозможным франциям, германиям, италиям я убеждался в этой сногсшибательной разнице вновь и вновь. Вот только не дано мне было тогда понять, что капитализмы-то канадский, французский, итальянский и меж собой различны, а к русскому человеку имеют весьма отдаленное отношение, если этот русский в России родился, будь он хоть трижды евреем. Я и не вникал тогда в суть проблемы, а мыслил просто и однозначно: я актер, не знающий, кроме русского, ни одного языка, и единственно возможное для меня место полноценной работы — Россия. Все. Точка. Будь я Нуриевым или Ростроповичем — было бы о чем подумать. Ну ладно, не Ростроповичем, а хотя бы Лексо Торадзе или Володей Виардо.

Да, слинявших становилось все больше и больше с каждым днем. Вышеназванные Виардо и Торадзе были уже из ближайшего моего круга. Вот и они оказались за бугром. Не говоря уже о Викторе Некрасове, Васе Аксенове — подлинно близких друзьях из 60-х. Рушилась, рушилась экология. Оставшиеся еще шутили: «Нам не надо Тель-Авива, Пярну — лучший город мира…» «И зачем же нам кибуцы, разве нет у нас колхозов?» — писал в

шуточном послании Дэзик Самойлов еще жившему тогда в Союзе своему другу Леве Копелеву.

Но вот и Копелев, не вняв шутливым увещеваниям своего друга, выбрался из-под плиты. Остававшиеся подхватывали камень и принимали всю тяжесть на себя. Им оставалось лишь это да еще раздумья. Додумывать и обдумывать, что же все-таки происходит, отчего отвал, словно снежный ком, превратившийся в лавину, набирает и набирает скорость и неудержимым потоком устремляется по разным направлениям и на разные широты? Процесс, начавшийся еще в 70-х, к концу 80-х принял формы массового психоза…

После смерти Давида Самойловича Самойлова я беседовал с его вдовой Галиной Ивановной. Я тогда еще не созрел для отъезда, но, видать, созревал. Кому-то, как в том анекдоте, нужно было только сказать: «Падаем».

«Была некая ниша, — сказала мне Галина Ивановна, — где все мы, такие, в сущности, разные, жили долгие годы. У нас была некая система ценностей и приоритетов. За порогом ниши был чужой, враждебный нам мир. То, что он был чужд и враждебен, способствовало нашей консолидации, при всех наших внутренних противоречиях и несогласиях. Но то, что лежало вовне, было еще опасней. Так мы жили, и временами даже очень неплохо. Теперь, Миша, все изменилось. Сменяется эпоха, ниша рухнула, связи внутри нее прервались, мы растерялись, разъединились… Все, как это ни грустно, ясно. Судьба, рок». Я согласился с этой очевидной истиной. Но от этого не делалось ни веселей, ни понятней, как жить дальше.

Уходили в безвозвратное прошлое все наши пярнуские посиделки, культурабенды, поэтические вечера — не только в Политехническом, но где бы то ни было. Сменялась эпоха, умирали друзья. Те, некоторые, были «далече», а «иных» становилось все больше и больше.

В конце 80-х я проводил вслед за Ильей Авербахом, Андрюшей Мироновым, Юрием Богатыревым сначала — Арсения Тарковского, затем Натана Эйдельмана, затем Давида Самойлова, и вот-вот должен был уйти из жизни мой друг, режиссер Борис Галантер. Круг моих московских друзей становился все уже. Но, сужаясь, он, увы, не становился теснее. И это тоже была примета нового времени. Озабоченные и растерянные, мои друзья метались в поисках стабильности, просто-напросто — заработка в новых условиях горбачевской перестройки и начавшихся экономических перемен.

Мы теперь встречались в основном на похоронах и поминках,

лишь иногда дома на кухне. Реже, чем раньше, еще и потому, что добраться друг до друга или принять кого-то хлебом-солью становилось для таких, как мы, серьезной проблемой. О том, чтобы, как в старину, пригласить в ресторан Дома кино или Дома литераторов компашку близких и закатить банкет на 10–15 персон, и речи быть не могло! Да и разговоры наши, когда встречались, делались все озабоченней и грустней. Иногда складывалось впечатление, что собрались поныть и поплакаться друг другу в жилетку. Рвались, видоизменялись теплые, дружеские связи. Последние нити, связывающие меня с Москвой, ослабевали. И, как неотвратимо стареющий, предчувствующий конец жизни князь Болконский, искавший, где ему постелиться на ночь, избегая привычного дивана, кровати, угла под образами, в страхе обрести там смертный одр, я стал искать место — если уж нельзя было изменить время, — где я смог бы избежать затухания, окисления, депрессухи.

И тогда возник соблазн примкнуть к группе Арье — Мальцева, в порядке пробы поехать с ними на разведку в Израиль в декабре 1990 года, поглядеть, что там и как; понять для себя, что это за русскоязычный театр они придумывают и смогу ли я в нем работать. Сказано — сделано.

Эта первая проверочная поездка в Израиль была бы вполне хороша, успешна, все было бы изумительно-замечательно: и Иерусалим, и Стена Плача, и море, и природа, и банкеты, и вкусная жратва, и дешевая водка, и встречи со старыми друзьями, поселившимися в Израиле 20 лет назад, — словом, все-все было бы «бэсэдер» (в порядке), если бы не одно маленькое обстоятельство. Мне за эти две недели пребывания нужно было прийти к окончательному решению: ехать сюда или оставаться в Москве. За эти две недели концертов-спектаклей, которые собрал и организовал режиссер Евгений Арье, за эти 14 дней впечатлений, пьянок, разговоров с людьми, обсуждений со своими — с Гришей Лямпе, с Леней Каневским, — которые, как и я, еще только решались (Валя Никулин и Люда Хмельницкая уже решились), несмотря на липкую жару, чужой пейзаж, абсолютно иной, пугающий меня язык — вязь надписей на нем этакими рыболовными крючками над витринами магазинов и в огнях неоновых реклам, — следовало решить, дать ответ себе и другим на вопрос: способен я, в свои 56 лет, круто изменить жизнь в попытке обновления? Или просто вернуться в Москву, привезти домашним израильские сувениры, туристские рассказы о земле их предков и на этом окончательно поставить точку, продолжая предопределенный мне судьбой привычный путь? «Но путь куда?

Куда?» — вновь и вновь я спрашивал себя, ворочаясь ночью на влажных простынях в номере маленькой тель-авивской гостиницы, где меня и Никулина разместил директор будущего «Гешера» Слава Мальцев. Путь куда? Это кино мне, как и Збарскому, уже показали, и я ведь его посмотрел почти до конца. И последняя часть не предвещает ничего хорошего. Так неужели остаться только ради того, чтобы увидеть надпись «fini» по-русски, не решаясь начать что-то новое и, может быть, весьма интересное в жизни? А уж как обрадуются жена и ее родители, если решиться! А маленький сын, навсегда избавленный от вечных прелестей совка? А детское питание, которого здесь, в Израиле, навалом?

И вот так каждый Божий день утром я решался на отвал, но уже вечером понимал всю абсурдность этой губительной затеи. Ночью я принимал смелые и ясные решения примкнуть к молодому театру Арье — Мальцева, но уже при свете дня, разглядывая восточную архитектуру Тель-Авива, этого американизированного Баку или Батума, я также решительно говорил себе и другим: «Нет, это не для меня».

Мой сосед по номеру, Валя Никулин, только вздыхал, выслушивая мои гамлетовские сомнения, — он-то уже прошел ОВИР, его лишили советского паспорта, его жена уже продала московскую квартиру, и возможности к отступлению у моего старого товарища по «Современнику» не было. Перед самым отлетом обратно в Москву я все-таки сказал твердое «да» Мальцеву и Арье, и мы условились, что они могут рассчитывать на меня, а я также решительно могу рассчитывать на место в их новом русскоязычном театре в Израиле. Мне гарантировали скромную зарплату (речь шла о 1000 долларах), возможность режиссуры в театре. Мы взяли взаимные обязательства в случае изменения решения с той или другой стороны сообщить об этом друг другу как можно раньше. Но несмотря на то, что я обнародовал мое решительное «да» в Израиле и даже позвонил домой в Москву жене и оглоушил ее — к вящей радости ее родителей — этим судьбоносным и хмельным решением, оставалось еще целых полгода московской жизни — окончания съемок, монтажа фильма «Тень», бесконечных разговоров, споров, сомнений, раздумий, страхов, взрывов истерик — до того июля 91-го, жаркого 26-го дня, когда я, хмельной и, безусловно, психически нездоровый, слезливый, злобный, бесконечно усталый и издерганный, затерроризировавший жену, ее перепуганных и тоже вусмерть уставших родителей, с маленьким Мишкой под мышкой прибыл в Израиль.

V

Абсорбция. Что это за слово? И почему его терпеть не могут все олим хадашим — «вновь поднявшиеся»? В Израиль, знаете ли, не эмигрируют, а поднимаются, удостаиваются чести подъема на Синай. И вот, когда поднялись, начинается абсорбция, растворение, вхождение в новую среду, новую жизнь. Легко сказать: «раствориться». Человек не сахар, который растворяется в горячем какао. Как сообразить, с чего начать, как сразу же не ошибиться, не просчитаться в этой неизвестной, непонятной стране, где поначалу решительно все, любая мелочь, вчерашний пустяк, представляют для тебя невероятную трудность, когда ты, словно ребенок, который учится ходить. Только в отличие от ребенка, для которого этот процесс естественен, беспрерывно ощущаешь страх и унизительность своего положения. Без посторонней помощи ты парализован, не можешь шагу ступить. Еще вчера ты качал права в московском или ташкентском ОВИРе, ссорился на таможне, закупал в полет водку в кооперативном ларьке и шутил с киоскером, а через несколько часов ты не способен без посторонней помощи спросить: где тут у вас туалет, позвонить по автомату, купить ребенку мороженое… Так начинается абсорбция. И у каждого она своя — и похожая, и непохожая на абсорбцию другого оле.

Я был в наивыгоднейшем положении: меня встретил друг моего детства на собственном рафике, куда мы погрузили нехитрые пожитки. К тому же театр «Гешер» отправил в аэропорт Бен-Гурион своего завпоста, чтобы встретить вновь прибывшего актера из Москвы. Завпост объяснил мне, что Арье и Мальцев чрезвычайно заняты и поручили ему препроводить нас в Тель-Авив и поселить — разумеется, временно — в квартире, где проживают артисты «Гешера» Женя Додина и Наташа Войтулевич с мужем. Они сами переночуют где-то в другом месте, а завтра объявится директор театра Мальцев и что-то для нас придумает.

Мы оказались в двухкомнатной квартире на центральной и шумной улице Дизенгофф. Беспомощно бродили по двум комнатам, где развешаны сохнущие колготки, стоит невымытая посуда и наспех свернуто постельное белье. Здесь же — наши чемоданы, сумки, узлы, под ногами путался и хныкал приболевший Мишка, которого надо чем-то накормить и напоить…

Наутро действительно появился Слава Мальцев и предложил нам временно переехать в другой город — Натанию, пока мы не утрясем наши дела в Тель-Авиве: не получим нового гражданства, «корзину абсорбции» — единовременную помощь государства —

и пока сами не снимем себе в Тель-Авиве устраивающую нас квартиру. Ничего не поделаешь, Натания так Натания. И вот мы на месте в Натании (40 минут езды от Тель-Авива, если на дорогах нет пробок), в малюсенькой квартирке, которую на время любезно предоставила театру «Гешер» милейшая женщина по имени Рита.

Над нами сжалился все тот же друг моего детства Борис Поляк, который встречал нас в аэропорту и увез к себе, в Нес-Цион — другой маленький городок в часе езды от Тель-Авива и часе езды от Натании. Так мы и прожили первую неделю абсорбции, на колесах, как бы в трех городах одновременно. Каждый день в пять утра (пока нет пробок) Борис отвозил нас сначала в Тель-Авив, где мы оформляли необходимые бумаги, получали деньги и занимались поисками квартиры. Ближе к вечеру он доставлял нас в Натанию — навестить родителей и больного Мишку, — и уже поздно ночью мы возвращались, опять-таки на Борисе, в его нес-ционский гостеприимный дом, чтобы назавтра снова продолжить наше круговое движение.

Еще в Москве, заканчивая съемки фильма «Тень», в течение полугода, до отъезда в Израиль, я связывался с руководством «Гешера», подтверждал предстоящий приезд и настоятельно интересовался: не изменились ли их планы в отношении меня. Я нервничал, дергался, когда они исчезали, звонил моему нес-ционскому другу, просил его связаться с «Гешером». Время торопило меня: приближался срок отъезда.

Уже победно закончилась операция «Буря в пустыне», и Израиль зажил обычной мирной жизнью. До меня доходили слухи, что спектакль Евгения Арье «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» с триумфом показан тель-авивско-иерусалимской публике, что по поводу этого русскоязычного спектакля (постановка шла в синхронном переводе) есть и превосходная ивритская пресса и что, слава Богу, все идет даже лучше, чем ожидалось: поддержка общественности, помощь сионистского форума, властей. Одним словом, «Гешер» есть и пребудет дальше.

А я тем временем обрубал концы в России, распродавал вещи, давал интервью о предполагаемом переезде в Израиль и при этом находился в неуверенности, нужен ли я там. Откуда мне тогда было знать, что уже и Людмила Хмельницкая, которая, будучи сестрой Натана Щаранского, немало сделавшая для возникновения и самого существования театра «Гешер», была почему-то отстранена от театра, да и дни старче Никулина в театре были сочтены? Он оказался вне «Гешера», предоставленный самому себе и собственной абсорбции…

Услышь я тогда в Москве, что мой ожидаемый приезд в

«Гешер» сопровождается шутками типа: «вот ужо приедет наша нетленка», — не думаю, чтобы я решился рубить канаты и поднимать якоря. Тогда я списывал отсутствие звонков, проявление невнимания на иракскую войну, на отсутствие денег, на невероятную занятость. В этом, безусловно, была часть правды — однако лишь часть. В чем мне, к сожалению, пришлось скоро убедиться.

Дело не в том, что меня не встретили, как положено, так сказать, не расстелили красную ковровую дорожку, не выпили со мной в день приезда рюмку водки, не в том даже, что — допускаю — будучи сверх меры заняты, не сочли нужным индивидуально побеседовать со мной сразу по приезде, — но мне почти сразу же стало ясно, что все мои заготовленные еще в Москве пьесы, поэтические композиции, моноспектакль по Бродскому оказались вне интересов руководства театра «Гешер». Когда я попал на собрание коллектива театра в самом начале моей недельной абсорбции, я впал в угнетенное состояние духа, выслушав два коротких доклада-сообщения Мальцева — Арье, и понял, что, во-первых, о моей режиссуре и речи не идет, и, во-вторых, как актер я (как, впрочем, и другие) только «обязуюсь, обязуюсь и обязуюсь…». Мне было предложено в двухнедельный срок заменить артиста Бориса Аханова и начать свою актерскую карьеру в «Гешере» с ввода в «Розенкранца и Гильденстерна», так как Борис Аханов — в прошлом артист театра Русской драмы в Риге — оставил «Гешер» и подписал контракт с ивритоязычным театром «Хан» в Иерусалиме.

Я сел и от руки переписал роль с режиссерского экземпляра, который мне вручила помощница Евгения Арье. Она же и должна была осуществить этот ввод в двухнедельный срок.

Все происходящее со мной в эту первую неделю казалось мне сюрреалистическим и дурным сном! Все свалилось на меня одновременно: жара, жизнь на колесах, эти министерства внутренних дел, бесконечные анкеты, процедуры, интервью русскоязычным газетам, когда в голове у меня был «сумбур вместо музыки», — и вот тут-то на моем пути возник змий-искуситель в облике некоего Юрия Хилькевича.

В нашем московском кинематографическом кругу знали одного Юрия Хилькевича — одесского режиссера, постановщика «Трех мушкетеров», «Опасных гастролей» и других боевиков. Поэтому когда за три дня до нашего отъезда из Москвы, в последние, уже судорожные дни раздался телефонный звонок и Юрий Хилькевич стал расспрашивать о моих делах и творческих планах, я объяснил одесскому кинорежиссеру, что в связи с моим отбытием в Израиль я, к сожалению, не могу даже выслушать его

предложений.

— Зашиваюсь, Юра, извини — сам понимаешь.

— Так я про Израиль с тобой и говорю. Не съемки, а театр, не «Гешер», а тель-авивский Камерный, не по-русски, а на иврите: роль Тригорина в «Чайке» в постановке Бориса Морозова.

— Какой иврит? Какой Морозов? Какая, к черту, «Чайка» — о чем ты, Юра?! Ты Юра или не Юра? Хилькевич или не Хилькевич?

— Я — Юрий Хилькевич, в прошлом — замдиректора Малого, ныне работающий в дирекции тель-авивского государственного Камерного театра.

Разобравшись наконец во всей этой путанице, я рассмеялся:

— Юра, спасибо тебе, но, по-моему, все это абсурдно. Я в иврите ни в зуб ногой.

— Ну и что? — последовал спокойный ответ. — И Ирина Селезнева еще полгода назад была не в зуб ногой. А сейчас играет моноспектакль на иврите и даже приз за исполнение роли получила, израильской звездой стала, а ты чем хуже? Кстати, она твоей партнершей, Ниной Заречной будет, и Боря Морозов очень рад твоему будущему участию в его израильской «Чайке».

Такой, стало быть, разговор еще в Москве состоялся. Разумеется, мне все это тогда показалось смешным и несерьезным. Я вежливо отказался от лестного предложения израильского гражданина Юрия Хилькевича. Поговорили, — я и думать забыл. Но вот в Тель-Авиве змий-искуситель сразу же напомнил о себе и предложил мне вкусить от древа то ли добра, то ли зла — по сей день не разберу. Договор, предложенный мне Камерным, обеспечивал зарплату на год, всевозможные отчисления на пенсию и прочие материальные блага, показавшиеся мне, по сравнению с «Гешером», сказочными…

Я сидел в кабинете замдиректора Камерного, у человека по имени Ори Леви, и Юрий Хилькевич переводил мне с иврита условия договора. «Камерный театр обязуется, обязуется, обязуется…» Все это звучало как песня. Если б не одно, несколько смущающее меня обстоятельство: через какое-то время я должен буду изобразить писателя Тригорина на иврите и сделать вид, что понимаю, что говорю, если мне каким-то чудом и удастся выучить и выговорить на пугающем меня «ирокезском наречии» «текст слов» упомянутого господина.

Словно в гипнотическом сне, я подчинился воле Хилькевича, доверил ему вести на иврите переговоры с серьезным и лысым израильтянином, неодобрительно поглядывавшим на меня через очки. Если я неожиданно встревал с какой-нибудь русской репликой, почему-то мне постоянно слышалось слово «мудак», обращенное Ори Леви явно в мой адрес. «Юра, а почему он меня

мудаком называет?» — робко спросил я, хотя, вероятнее всего, господин Леви был не так уж не прав — раз я вот-вот собирался подписать соблазнительный договор, который может обернуться для меня прямой погибелью и позором. «Вот уж тележку под меня подвели», — почему-то вспомнилась мне реплика из «Ревизора»… Оказалось, что господин Леви вовсе и не думал оскорблять меня, так как, во-первых, слова «мудак» он, разумеется, не знал, а во-вторых, «муд'аг» означает на иврите «озабочен». Леви почувствовал мое «муд'агчество» и вполне доброжелательно хотел выяснить у Хилькевича, чем таким особенным озабочен этот сидящий перед ним русский артист.

А на самом деле, чем? И всего-то надо — выучить с помощью учителей, которых предоставит и оплатит Камерный театр, лишь одну, и не самую главную, роль в «Чайке», которая, надо полагать, не в новость русскому артисту. Три месяца до первой репетиции в театре — срок более чем достаточный, чтобы всю пьесу выучить наизусть, никаких других обязательств у артиста не будет… Ну, срепетировать и сыграть только останется; режиссер — русский, партнерша основная — русская. Акцент? — так и пьеса-то русская, простят, здесь не в новинку такое. Вся «Габима» с русским акцентом шпарила когда-то, но зато какие актеры были! Сердца потрясали! А этот, как его, Козаков, сидящий сейчас в кабинете, судя по рекомендациям, тоже был в России не из последних. Эмигранты, приехавшие сюда давно, его знают. Они лет двадцать назад приехали, помнят его, абонементы и билеты приобретут — прямая выгода, опять же «помощь руководства Камерного театра в абсорбции алии из России»… Ну а не выучит роль — тоже не беда, заменим, времени до премьеры предостаточно, с деньгами риск не велик, театр-то на дотации, и министерство абсорбции денег на «олима» выделит. Так чего он, собственно, «коль ках муд'аг»? Пусть подписывает хозе (договор) и не путает хозе с хазе (договор с женской грудью).

И протеже подписал-таки прельстительную бумагу. Змий-искуситель добился своего.

По обоюдному согласию, без скандалов и ссор, было покончено с «Гешером». На совмещение Арье не пошел, да и мне уже это было непросто — две роли на двух языках… Я, правда, честно предложил — они отказались, полюбовно расстались, развелись, не поженившись. Помолвка расстроилась. По чьей вине? Абсорбция, едри ее в корень!

VI

Неблагодарное это занятие — описывать происходившее со мной, когда я сел за изучение роли на иврите. Да и стоит ли? Кому интересны все эти адские муки, припадки страха, бессонные ночи, истерики, депрессии и вся абсурдность, и опасный авантюризм предпринятой затеи. Но когда спустя четыре года я вспоминаю первые пять месяцев до премьеры «Чайки», именно эти чувства заполняют собой все пространство воспоминаний. Ни дивный просторный пентхаус на улице Баруха Спинозы, в двух шагах от театра, ни море в двенадцати минутах ходьбы от дома, ни все эти йогурты, сосиски, колбасы, сыры, торты и прочие гастрономические прелести, ни сигареты разных марок — курине-хочу! — ни кофе, с лимоном и без, ни разные сорта дешевой водки и пива, ни шмотки, ни даже все это детское питание, — нет, не эти «радости» ассоциируются с тремя первыми месяцами абсорбции.

Страх и паника, сонная одурь, когда сидишь за столом и долбишь, долбишь, долбишь; в сотый, тысячный раз переписываешь от руки транскрибированную по-русски роль Тригорина, а главное — тоска, Боже праведный, какая давящая тоска! И постоянный, бессмысленный вопрос к себе самому: зачем все это? Кому это надо? Как же это могло с тобой случиться?

Не знаю, испытала ли нечто подобное Ирина Селезнева или Борис Аханов, а потом и остальные актеры «Гешера», когда они переходили на иврит… Я испытал. И Боже сохрани меня, посоветовать кому-либо еще из моих русских коллег повторить мой опыт. Как говорится, и врагу не пожелаю.

Тогда же, при долбежке пространных монологов Тригорина о превратностях писательской судьбы, мне пришла в голову такая сценка-метафора. Давайте представим, фантазировал я, объясняя мое состояние кому-либо из русских, что я знаменитый и многоопытный пианист. Меня спрашивают: «Вы могли бы выучить бетховенский концерт?» — «Конечно, — отвечаю я, — сколько времени вы мне дадите?» «Три недели». — «Немного. Впрочем, я готов». — «Отлично. У вас есть своя скрипка или воспользуетесь нашей?» — «Позвольте, причем тут скрипка?» — «Бетховенский концерт — скрипичный». — «Вы что, меня разыгрываете? Я пианист, понимаете, пианист!» — «Но вы же музыкант, и музыкант, как мы слышали, знаменитый. К тому же Бетховена уже исполняли». — «Ну и что? Сорок лет я бегал пальцами по клавиатуре — я в руках скрипки не держал!» — «Все новое для

художника страшно интересно. Вам предстоит узнать еще не познанное! Это продлевает жизнь!» Тут-то и закавыка — продлевает или сокращает? Во всяком случае, не украшает — это уж точно.

Приведу лишь некоторые обрывочные записи из дневника того лета 91-го года…

14 июля 91-го: «Я в стране ровно 18 дней. Знаю наизусть все пять тригоринских фраз из первого акта, где он молчит как рыба…»

22 июля 91-го, 13 часов дня, после 12-го урока с учительницей Ларисой: «Что я знаю из роли? Пять первых фраз говорю почти свободно. Пытаюсь интонировать со смыслом. Иногда забываю слова. Есть акцент. Если посмотреть оптимистично, то и всю громаду роли освоить, в принципе, можно. Мне ставят в пример Селезневу, между прочим, чисто русскую, приехавшую сюда с мужем-евреем, но она до своего моноспектакля на иврите как-никак проучилась в ульпане[5] три или четыре месяца. Она моложе меня, как говорят евреи, «на субботу», несомненно, более способна к языкам и, конечно, целенаправленней, чем я. Я же показываю Хилькевичу и другим видеокассету «Тень», моноспектакль по Бродскому, веду деловые и пока бесполезные разговоры про режиссерскую работу, прихалтуриваю русскими концертами (куда денешься — семья!), ищу выходы и опоры в новой стране, в которой я еще меньше месяца, к тому же, как это ни грустно, я лишен настоящего тыла и дома. Мы живем в роскошных условиях, в пентхаузе, но все это временно, в долг; это аванс, за который мы все заплатим сполна, и расплата будет ужасной. Бедный, бедный Мишка-маленький! Главный мой страх — за него. Что делать и кто виноват? Виноват я — струсил и бежал из России в поисках лучшей жизни. Что делать?! Бороться, как бедный Иов».

Перечитываю дневник. Даже августовский путч в Москве 91-го для меня, в сущности, ничто в сравнении с неподдающимся абзацем роли на иврите! Выученная и произнесенная вслух без ошибок сцена с Аркадиной — победа не меньшая, чем победа демократов у «Белого дома». Может, я наговариваю на себя ради красного словца? Нет, своя рубашка ближе к телу.

И хотя все мы читали газеты, смотрели телевизор, перезванивались друг с другом и связывались с Москвой, где у всех друзья, родственники, все происходившее там воспринималось мной уже «через здесь». Когда показывали «Лебединое озеро», я невольно думал о том, как же вовремя мы

слиняли. Нет, в России в корне ничего не может измениться к лучшему, там всегда будет «неопределенность, зыбь, болото, вспышки дурных страстей. Это в лучшем случае. В худшем — фашизм», — прочел я потом у Юрия Нагибина. Нечто подобное думал и я. И в августе 91-го, и в октябре 93-го. Да что врать-то — увы! — продолжаю так думать все четыре с лишним года, когда смотрю новости из России по двум каналам телевидения.

Однако Бог милостив — тогда, в 91-м, единение народа, к нашей всеобщей радости, остановило танки путчистов, и я вновь вернулся к моим абзацам на ненавистном мне ивритском языке…

Как это у Чехова в «Чайке»? «Каждый пишет так, как он хочет и как может». А на иврите? «Коль эхад котев лефи рецоно укфи ехольто». Похоже, не правда ли?

Когда я услышал впервые тригоринскую реплику первого акта из уст моей учительницы Ларисы, у меня похолодело в животе.

— Записывайте!

— Как?

— Разумеется, русскими буквами.

— Лариса, с таким же успехом я могу сейчас записать звук проходящей за окном машины.

Однако записал, а потом и выучил наизусть все эти «схует ха-адам» — (права человека), «ха-иньяним нидгальгелю» — (дела обернулись) и «вэхулей, вэхулей, вэхулей» — (и прочее, и прочее, и прочее)…

«Ани эбадети чек дахуй» — (я потерял отсроченный чек). Каково? Ну просто музыка для русского уха.

— Вам повезло, что вы должны играть Тригорина не на арабском, — сказала мне моя другая учительница, замечательная Бэллочка Хасман.

— А что, тот язык еще матерней?

— Во много раз! — утешила она меня.

Успокоенный таким образом, я продолжал записывать русскими буквами ивритские абзацы тригоринской речи. Составлял словари, выяснял значение каждого слова, надиктовывал ивритский текст на магнитофон, снова учил, учил, учил, как попка-дурак повторял, повторял, повторял вслух сотни, тысячи раз одно и то же. Стал предметом раздражения моей жены, которой осточертела моя бубнежка, обозлил знакомых, насилуя каждого, кто мог проверить меня и помочь мне.

Даже бывая в Иерусалиме, в храме Гроба Господня, я не мог молиться, просто тихо ставил свечу. «Твоя молитва к Богу — твой текст на иврите», — сказал один мой знакомый. Я никогда не мог

понять, как это, например, Зяма Гердт вел «Необыкновенный концерт» на всех языках мира, как умудрился Игорь Костолевский выучить роль на датском, Олег Янковский — сыграть во Франции роль на французском. Что же я — самый бездарный и бестолковый? Однако если зайца долго бить, и он научится спички зажигать.

4 октября 1991 года, когда в Камерном театре состоялась первая репетиция «Чайки», которую вел московский режиссер Борис Морозов, и где состоялась читка пьесы по ролям, я выпалил весь текст роли Тригорина наизусть, да еще и с выражением. И тогда я удостоился первых моих в Израиле аплодисментов на иврите…

«Каждый пишет так, как он хочет и как может». «Каждый пишет, как он слышит, каждый пишет, как он дышит». Каждый дышит, как он может дышать, насколько ему дышится — привольно и естественно в той атмосфере, которой он окружен, которую он выбрал, в которую попал. Я попал в атмосферу израильского государственного Камерного театра. В центре Тель-Авива, на углу Дизенгофф и Фришман, стоит большое здание. Оно чем-то напоминает пассаж. Там, на первом этаже, и размещены, как в пассаже, магазины одежды, очков, компакт-дисков, книг. А на втором и выше находится Камерный, со всеми служебными помещениями, мастерскими, кассами, бухгалтериями, а главное, с роскошным залом на девятьсот с лишним мест. Есть гримерные, буфет, большой репетиционный зал, где иногда идут камерные спектакли, — именно там мне суждено будет поставить и сыграть «Любовника» Гарольда Пинтера, сначала на русском, а затем и на иврите. Но это потом, потом.

Еще в декабре 90-го в свой первый приезд в Израиль я увидел витрину с рекламными фотографиями на фасаде Камерного. Я тогда даже не знал, что он называется Камерный. Мы наш спектакль-концерт играли в подвальном театре «Габима», однако цветные рекламные фотографии привлекли мое внимание. Подошел и стал разглядывать яркие «фотки»: плохо приклеенные парики и бороды, неестественные выражения лиц. Все преувеличено: улыбка — так до ушей, удивление — так брови у темени. Во всем что-то уже виденное на театральных фотографиях восточной провинции 40-х и 50-х годов где-нибудь в Ташкенте. Были и костюмы типа русских, отдаленно напоминающие чеховское время, тоже какие-то невсамделишные, актеры в них смотрелись ненатурально, и вся витрина —

аляповатая, безвкусная.

Я не стал задумываться и пошел себе по своим делам. Но неприятное послевкусие осталось. Я не знал тогда, что Камерный уже возил в Москву один из рекламируемых на этой витрине спектаклей — «Шира» — по роману классика и лауреата Нобелевской премии Шая Агнона, поставленный режиссером Йорамом Фальком, с которым спустя еще два года мне придется столкнуться в работе над другой инсценировкой другого романа Шая Агнона «Вчера, позавчера».

Но не будем опережать события. Полезней сейчас вспомнить впечатления от одного-единственного израильского спектакля, который мне удалось увидеть еще в Москве, до моей эмиграции в эту цветную и аляповатую витрину Камерного. Прославленная «Габима» показала в Москве в 89-м году два спектакля: «Закат» Бабеля в режиссуре Юрия Петровича Любимова, гражданина Израиля, и еще один, кажется, «Полосатый тигр», который мне удалось увидеть воочию в здании новой «Таганки». «Тигр» показался мне скучным, средненьким спектаклем без актерских и режиссерских удач. Запомнился настоящий песок на сцене, по слухам, доставленный со Святой земли.

Помню в фойе «Таганки» израильских теле- и радиокорреспондентов, выискивающих популярные русские лица. Один — Йоси Тавор, говоривший по-русски, — обратился и ко мне, но я отвертелся и о своих впечатлениях промолчал. Потом, так уж случилось, я был на банкете в честь «Габимы». В еще не сгоревшем клубе ВТО на Горького мы устроили израильским актерам маленький прием.

Все это не стоило бы воспоминаний, если бы я не писал эту книгу сидючи в Тель-Авиве, пытаясь теперь разобраться в израильском менталитете и обстоятельствах, в которые меня угодило вляпаться по самые уши. Мог ли я предположить, что артист, игравший в «Тигре» и чем-то отдаленно, чисто внешне, напоминающий нашего Рубена Николаевича Симонова, — один из самых-самых в Израиле — Йоси Банай, и что израильская пресса задаст спустя два-три года читателю вопрос: «Что бы вы подумали, если бы Йоси Банай решился бы в его возрасте и при занимаемом им положении уехать из Израиля и начать все сначала в другой стране? А вот господин Козаков именно так и поступил, переехав из России к нам в Израиль».

Да, вот как я умело распорядился своей актерской судьбой. Но тогда в Москве на всех этих приемах, банкетах я чувствовал себя еще самим собой и думать не думал обо всех этих «лестных» параллелях с израильскими звездами первой величины. В несгоревшем, любимом актерском клубе в ВТО мы выпили с Йоси

Банаем рюмку водки, и переводчик перевел ему на ихний язык мои ничего не значащие слова, объяснив ему, кто я такой, что, разумеется, ему было вполне безразлично…

Живя в Москве, я не был знаком с израильским искусством: я не видел ни одного фильма, не читал ни одной книги, переведенной с иврита, понятия не имел об израильской музыке, живописи, балете, опере, не читал ни одной израильской пьесы. Мало того, я не проявлял интереса ни к московскому театру «Шалом», ни к какому-либо другому еврейскому театру из советской провинции. Это не было проявлением снобизма с моей стороны, отнюдь. Услышь я от кого-нибудь, что спектакль «Шалома» талантлив и всерьез заслуживает внимания, я не преминул бы его посмотреть. Но таковых рекомендаций не поступало, и я предпочитал замечательную «Поминальную молитву» Марка Захарова в оформлении Шейнциса спектаклю на идиш.

Американский мюзикл «Скрипач на крыше» с Хаймом Тополем в роли Тевье — это да! Тевье-Ульянов — конечно! Слава Стржельчик в роли старика Соломона в пьесе Миллера «Цена» в БДТ — прекрасно! Сам поставил на телевидении в 89-м году «Случай в Виши» Артура Миллера и сыграл там еврея Ледюка, мечтал поставить «Блуждающие звезды» Шолом-Алейхема. И «семь сорок» в ресторане плясал, и «хава нагилу» — пожалуйста. Но что она означала, эта «хава нагила», понятия не имел. Впрочем, наверное, не один я такой был.

Андрей Гончаров, узнав, что я отвалил в Израиль, сказал: «Но это же просто смешно — как он там будет Тригорина играть на идиш?» Не только Андрей Александрович, думаю, и многие другие даже не догадываются, что в Израиле на идиш не только почти не играют, но общаются на нем лишь старики, которых становится, увы, все меньше и меньше. И хотя в Тель-Авиве есть площадь имени Михоэлса, но спросите прохожего: кто он, этот Михоэлс, — сомневаюсь, что прохожий сумеет дать вам правильный ответ. Ныне покойный Григорий Моисеевич Лямпе, приехав в Израиль, сокрушался, что прекрасный идиш и идишская культура в современном Израиле обречены на вымирание. Гриша еще успел поиграть на идиш в одном-единственном в Израиле идишском театре, где половина израильских актеров, не зная идиш, выучивают на нем роли точно так же, как мы на иврите.

Поразительная страна Израиль! Здесь можно прожить жизнь, не зная вообще ни одного языка, кроме своего родного, каким бы он ни был: румынским, русским, польским, французским. Об английском уже не говорю. Договоришься, разберешься как-ни-

будь. Всегда и всюду найдется кто-нибудь, кто знает твой язык и поможет, переведет. В ходу анекдот; «Какой язык в Израиле скоро будет объявлен вторым государственным? — Иврит». Имеется в виду, что первый — русский. Каждый пятый в алие из России. Добрались мы и до театра, до Камерного в том числе. Юрий Хилькевич первый прорвал оборону, и вот в гримерном цехе, в пошивочной, в буфете за стойкой — везде родная русская речь. С появлением Селезневой и Морозова, Бэллы Хасман, переводчицы Бориса и моей училки, меня в «Чайке» великий и могучий зазвучал и в репетиционном зале национального Камерного, созданного когда-то в полемике с «русской» «Габимой». Вот уж правда: «нам нет преград ни в море, ни на суше, нам не страшны ни льды, ни облака!..»

Но это еще не все. Выяснилось, что некоторые израильские актеры Камерного театра разумеют нашу мову. Откуда? Оказалось, один из Болгарии, другой из Польши, третий из Румынии. Ну а вы-то, дорогой Натан Коган, откуда у вас такое блестящее владение русским? «Мишенька, голубчик, я знаю еще семь языков, а русский выучил в Баку, где провел несколько лет в далеком детстве, и ужасно рад, что теперь могу на нем с вами попрактиковаться. Ах, что это за язык!» И милейший, восьмидесятилетний старик что-то процитировал из Пушкина. Любимая его присказка, когда он ругает дирекцию Камерного: «Я положил на них дом, дачу и кое-что в придачу». Ну а уж «лэх кэбенемат» — это знает каждый израильский школьник еще от своих предков, пионеров государства Израиль.

Так что еще вопрос, кому надо пожелать счастливой абсорбции. Когда же по театру разнесся слух о приезде на постановку Марка Захарова и Олега Шейнциса, мы услышали знакомое словосочетание, пока еще звучащее весьма беззлобно и шутливо: «русская мафия». Крестным отцом ее, разумеется, можно считать Юрия Хилькевича, который, видимо, не шутя решил устроить в Камерном русские сезоны, добиться успеха и стать в этом театре незаменимым руководителем. Я оказался — не скажу пешкой, но не более чем слоном в его шахматной партии…

VII

Спустя четыре с лишним года, прошедших с репетиций и премьеры морозовской «Чайки» в тель-авивском Камерном, я силюсь вспомнить что-то из происходившего тогда, достойное описания, напрягаюсь и — не могу! А ведь каждый готовящийся к показу спектакль, в том числе и наша «Чайка», — это споры,

мучения, столкновения амбиций, самолюбий, искания, волнения. Разумеется, все это имело место быть и у нас. А что в результате? Морозовская «Чайка» добросовестно пересказала сюжет этой загадочной комедии Антон Палыча, все было более чем обычно, культурно, грамотно, актеры произносили текст, плакали, кричали, ссорились на сцене, делали вид, что сгорают от страсти, и носили свои пиджаки и галстуки. Нина Заречная объявила, что станет великой актрисой, а Константин Гаврилович Треплев застрелился. Доктор Дорн попросил Тригорина увести Ирину Николаевну Аркадину. На премьере хлопали, русские бабушки принесли нам с Селезневой уйму красивых букетов. Борис Морозов выходил на поклон. Потом в театральном буфете отметили первый спектакль (официальная премьера в Израиле бывает спустя какое-то количество спектаклей), выпили водки и вина из бумажных стаканчиков и разошлись по домам.

Сыграли мы нашу «Чайку» всего 45 раз. И сезона не отлетала наша «Чайка»… Но в Израиле это не провал. Вот когда «Отелло» в «Габиме» прошел шесть раз и был снят — это провал. А ведь в нем были заняты два «народных артиста» Израиля Йоси Поллак и Йоси Банай, уже появившийся на страницах моей книги. А что же такое настоящий успех в Израиле? Когда все ломятся на спектакль, говорят о нем, очереди стоят ночами, рецензии во всех газетах, поздравления и зависть коллег?! Такого здесь не бывает. Я, по крайней мере, не видел ни разу, даже не слышал о чем-либо подобном. Зато время от времени возникают так называемые шлягеры (в иврите есть это слово, как и другое, русское — халтура, в привычном нам значении «приработок»).

Шлягер по-израильски — когда, кроме зрителей по абонементам (система абонементов в драматическом театре — главная надежда и опора дирекции), люди покупают перед началом билеты по коммерческим ценам и заполняют зал. Если спектакль держится два, три и более сезона, он становится шлягером. Шлягер покупают другие города — Иерусалим, Беэр-Шева, Хайфа и включают в свои абонементы. Шлягер — это не обязательно хороший спектакль, скорее наоборот. Чудовищный спектакль Камерного «Проверяющий страны» по мотивам гоголевского «Ревизора» шел несколько сезонов и стал шлягером. Помню, что когда я смотрел этот китч — сочетание самой дешевой эстрады и провинциальных хохм, сделанный как бы по сюжету Гоголя, перенесенному в наше время в маленький городок израильской провинции, — я испытал чувство жгучего стыда за то, что служу в таком театре. Но ведь местная пресса отнеслась к этой пошлости вполне доброжелательно.

Хотя кое-кто из участников этого шлягера не без стеснения

смотрел мне в глаза за кулисами. А может, притворялись, делали лицо. Ведь спектакль-то как бы по русскому классику… Да суть не в Гоголе. Если такое становится шлягером — дело плохо. Я слышал, правда, об «Отверженных» (американский мюзикл режиссера Тревера Нана), перенесенных в Тель-Авив помощником Тревера Нана. Этот шлягер шел три года, дал Камерному фантастическую прибыль и был, если верить слухам, хорошим спектаклем. Не знаю, не видел.

Я посмотрел в Израиле много спектаклей в разных ивритских театрах. И, несмотря на мое скромное знание языка, имею право судить о том, что видел, в чем разобрался за четыре года израильской жизни. Очень не хочется превращать мои записки в театроведческие, но как без хотя бы краткого, приблизительного анализа театральной общекультурной ситуации в Израиле понять мне самому, да и читателю, что же есть на самом деле эмиграция для пожилого драматического актера и режиссера в чужой стране.

Израиль не назовешь ни театральной Меккой, ни кинематографической державой. Балет, в нашем понимании, здесь не существует. Опера… В центре Тель-Авива недавно торжественно открылась оперная сцена в огромном роскошном модерновом здании-дворце. Первым спектаклем стал «Борис Годунов» с Паатой Барчуладзе. Дирижировал россиянин Марк Эрмлер. Постоянный дирижер, ватик, тоже выходец из России — Гарри Бертини. Хор, оркестр, дорогущие декорации, билетов на открытие не достать. Меня пригласил кто-то из русских музыкантов оркестра, и я сидел на самой верхотуре, откуда, правда, все было видно и слышно. Я впервые увидел в Израиле роскошно одетых дам и мужчин в смокингах. Признаться, я даже не предполагал, что в Израиле такое возможно. По случаю открытия нового здания и премьеры в фойе бесплатно угощали шампанским. Присутствовали тогдашний мэр, по прозвищу Чич, Ицхак Рабин, Шимон Перес и многие другие важные лица. Поставил «Годунова» модный немецкий режиссер, по слухам, получивший несметный гонорар. Тяжеловесный и неритмичный спектакль с диким количеством перестановок и антрактов тянулся и громыхал, как немазаная телега по каменной дороге в горах. И хотя режиссура немца претендовала на модернизацию оперы Мусоргского, черно-белые декорации, костюмы, массовки, как на теперешних митингах в Москве, стражники, отдаленно напоминающие современных ОМОНовцев, — все это не спасло спектакль от провала.

Уже в первом антракте часть публики покинула театр, во втором — началось бегство. Ни Барчуладзе, ни другие,

приглашенные из Англии и Америки прекрасные оперные голоса, ни полурусский-полуизраильский хор, ни хороший оркестр не изменили ситуацию и не уберегли великую оперу от неуспеха в Израиле. Уже наутро во всех газетах пресса единодушно ругала все и вся, в том числе и само здание много лет строившегося оперного театра. Однако билетов в оперу на «Годунова» и на следующий день было не достать.

Я беседовал с Эрмлером об этом «Годунове», спрашивал его: зачем было приглашать этого немца, когда в Израиле живет русский режиссер Юрий Петрович Любимов, у которого значительный опыт в оперном искусстве? Марк с грустью объяснил мне, что не только в Израиле, но, по его мнению, и в Европе дело обстоит с оперной режиссурой не блестяще. Чем руководствуется театр, приглашая того или иного режиссера модернистского толка, как правило, с гомосексуальными наклонностями, — необъяснимо. Он заверил меня, что Израиль в этом смысле не исключение.

Однако зритель здесь оперу любит. Билетов не достать — и на хорошие, и на плохие спектакли. Поют, оформляют, ставят, как правило, гастролеры из других стран.

На драму в Израиле народ тоже ходит. Пока ходит. Дирекция «Габимы» и Камерного, двух государственных театров Тель-Авива, которые получают дотации от правительства, борются за продажу абонементов, платят огромные деньги за рекламу в газетах, на радио, развешивают афиши и транспаранты по всему городу. Дирекция Камерного (про «Габиму» не ведаю) пытается выкачать деньги из американских евреев. Группу американских сионистов приводят в Камерный и устраивают им в Малом зале показы отрывков из спектаклей, убалтывают потенциальных спонсоров рассказами об истории Камерного, давят на все болевые точки, лишь бы те расщедрились и выписали чек.

Мы с Ириной Селезневой не раз были привлекаемы в качестве абсорбируемых, знаменитых в прошлом в России актеров театра и кино. Принимая участие в этой соковыжималке, играли из «Чайки», из «Любовника» на «хибре» — так американцы называют иврит. А в доказательство, что мы действительно русские, я читал что-нибудь из Пушкина или Пастернака.

Сегодня все, во всяком случае в Израиле, упирается в проклятые «бабки». И в театре тоже. Все поверяется только ими. Они начало всему и конечная цель всего.

Мой израильский Тригорин был сыгран мной честно, грамотно, на две-три реплики зал реагировал, даже смеялся, как

и было мной рассчитано. В газетах меня особенно не ругали, скорее наоборот, отмечали приличный иврит, израильские коллеги после премьеры за кулисами поздравляли, как, впрочем, всегда поздравляют на премьерах. Словом, Рубикон был перейден, большая роль на иврите была освоена.

Обо мне даже сделали фильм, который показали по телевидению. В американской «Нью-Йорк тайме» появилась статья председателя сионистского форума израильтянина Натана Щаранского, в которой он трогательно изложил историю одной необычной абсорбции известного русского артиста, которого ему, Натану, ребенком довелось знать еще там, в России, словом, все было бы чудненько и славненько, если бы…

Если бы я сам не знал всему истинную цену. В моих собственных глазах это была пиррова победа по многим причинам. Во-первых, какой ценой далась мне она? «И что, — думал я, — вот так бороться до конца жизни с ивритом?» Даже если я проживу в Израиле всю оставшуюся жизнь и каждый день буду учить иврит и совершенствоваться в нем, как это делает Ирина Селезнева, все равно он не станет для меня родным, мыслить на нем я никогда не сумею. Лишь язык матери способен создать чувственную связь между оттенком, теплотой слова, раскатом звуков, ритмом фразы и актером, человеком, произносящим текст роли на сцене. Этого-то не произойдет ни с кем из нас уже никогда! Ни со мной, ни с актерами «Гешера», ни даже с нашим флагманом Ириной Селезневой, проживи она тут хоть еще тысячу лет.

Мне скажут, что это пустое. В конце концов, какая разница на каком языке играть? Да хоть на эсперанто! В театре много важней, что актер чувствует, как существует на сцене, как движется и каким образом это все сопряжено с режиссерской трактовкой, визуальным рядом спектакля и т. д. и т. п. И приведут десятки, сотни примеров, когда французский актер такой-то замечательно играл в американской ленте на английском, итальянская актриса такая-то потрясла своей игрой на французском. Да, да, тысячу раз да. Все это так. Но… Как это у Марины Цветаевой в эмигрантском стихотворении: «Тоска по родине. Давно разоблаченная морока… Не обольщусь и языком родным, его призывом млечным…» Вот именно — млечным. Молочным, материнским. Вот и ответ. Слово многозначно. А ведь именно оно и было в начале всех начал.

Марк Захаров, посмотревший «Чайку» на сцене Камерного, сказал, что, когда он увидел Ирину Селезневу и меня, разговаривающих друг с другом на сцене на иврите, он испытал

нечто вроде шока. Зиновий Гердт зашел за кулисы. Я понял, что весь спектакль его раздражил и Зяма едва нашел в себе силы меня поздравить с премьерой. Что ж, как это ни больно, я и сам знал всему цену. Строго судя других, я готов принять чужой суд. «И как вы хотите, чтобы с вами поступали люди, так и вы поступайте с ними».

Самым огорчительным для меня был не людской суд. Меня убивала бесперспективность всей затеи в принципе: до конца жизни играть на чужом языке в чужой эстетике чуждого театра. Как я ни гнал от себя все эти мысли, они не давали мне покоя ни днем ни ночью. На каком-нибудь двадцатом — тридцатом спектакле «Чайки», когда я уже весьма свободно произносил монологи Тригорина, обращенные к Нине, или вымаливал, требовал у Аркадиной дать мне свободу, отпустить меня, когда я уже почти не думал о словах, о правильности произношения и прочем, когда создавалась иллюзия, что я такой же актер, как и остальные участники «Чайки», когда я почти получал удовольствие от пребывания на сцене, стоило мне только, отыграв сцену, спуститься в гримерную и зайти в буфет, я вновь становился немым и беспомощным пожилым эмигрантом, который не знает, как спросить у костюмерши про забытый галстук или подтяжки.

Мне вспомнилось, что Сергей Юрский, вернувшийся из Парижа, где он с успехом принимал участие в спектакле на французском языке, на мой вопрос завистливого москвича, слегка подумав, ответил так:

— На сцене все было недурно, но за кулисами пошутить не с кем.

— Позволь, а как же тонкий французский юмор?

— Он, может, и тонкий, — ответил Сергей, — но французский.

О том, чтобы шутить на иврите, и речи еще не шло. Тогда я еще не задумывался о пресловутом менталитете. Какое там… Понять бы, что от меня хочет сосед по гримерной или когда завтра выезд на спектакль в какой-нибудь Арад, чтобы не опоздать на явку. Я мог говорить только фразами из роли. Я даже боялся использовать уже известные мне по роли отдельные слова, вырывать их из текста. Вынешь кирпич, думал я, все здание рухнет. А сколько душевных мук, когда смотришь их спектакли! Мало того, что ничегошеньки не понимаешь, так даже подремать всласть не удается, в голове только одна маниакальная мысль: я даже так никогда не смогу! Никогда. Вот и спектакль

посредственный, и актеры — не гении, и вообще — Нахичевань, а мне даже и так не дано сыграть. Эти темпы и легкость здесь не про меня.

А уж если спектакль был вдруг хороший, вроде «Гамлета», поставленного Риной Ерушальми на малой сцене, то я впадал в настоящую депрессию от сознания своей полной ничтожности и непригодности в новых, невыносимых для меня обстоятельствах. И снова, и снова: «За что?», «Кто виноват?», «Что делать?», «Как это могло случиться со мной?!» — как затертая пластинка, как неутихающая боль в затылке. «Как будто душу подгрызает мышь», и ни водка «Абсолют» или поступающая регулярно в банк зарплата, ни чудное море и жизнь в пентхаузе, ни даже счастливый вид улыбающегося маленького Мишки — хотя бы на короткое время, на час-другой, не более, не могли меня отвлечь от жутких постоянных мыслей, от этой умственной жвачки одного и того же, что крутилось у меня в подсознании, что, видать, было написано у меня на лице и раздражало моих близких. Что я с собой наделал? Когда это все началось? Когда я в 88-м году остался один и вновь женился и родился малыш? Когда испугался России? Когда молчал телефон? Когда? И так по кругу, по кругу, по кругу, пока не забудешься тяжелым спасительным сном, а едва проснешься, откроешь глаза, сразу мысль: «Боже! Ну зачем я проснулся? Неужели опять все сначала?! Бедный, бедный, бедный Иов…» И хотелось бежать. Сбежать в мое прошлое и скрыться там навсегда.

И я сбегал туда: забрасывал все эти бесполезные занятия ивритом, не подходил к телефону, не включал телевизор, вызверялся на всех окружающих, отгораживался от них, даже от маленького сына, не обращал на него никакого внимания, гнал его от себя, забирался в комнату, брал белые листы бумаги и смывался ото всех, а главное, от себя теперешнего в еще недавнее счастливое прошлое. В обозримую даль.

VIII

…Я вдаль ушел, мне было грустно,
Прошла любовь, ушло вино.
И я подумал про искусство:
А вправду — нужно ли оно?

Когда мне становится совсем невмоготу, эти строки Самойлова начинают прокручиваться в моем сознании по сто раз на дню, как у пушкинского Германна его «тройка, семерка, туз»:

«А вправду — нужно ли оно?.. А вправду — нужно ли оно?..» И я уже знаю: если эти строки пришли на ум, значит, подступает то, чего я больше всего в себе страшусь, — черная депрессия. Это четверостишие кажется мне тем более точным и страшным, что я же отлично знаю — написал его не какой-нибудь меланхолик или кокетничающий мизантроп, лелеющий свою а-ля блоковскую тоску, а Поэт и Человек невероятного мужества, многократно это мужество доказавший на протяжении всей своей прекрасной и суровой жизни. Именно суровой, не пощадившей его буквально ни в чем. Судьба словно проверяла его на стойкость, посылая такие испытания, что остается лишь удивляться, как он не только не сломался, но еще и продолжал жить и писать. И мало этого — слыть вдобавок легким, веселым человеком, пушкинианцем, этаким везунчиком, чуть ли не баловнем судьбы.

Он и сам как бы подыгрывал этому твердо сложившемуся мнению: выпивал, балагурил, острил в кругу друзей, а то и просто случайных застольных знакомых. И не знаю, как другие, а я лично за все годы нашего знакомства, перешедшего потом в прочную дружбу, никогда, ни разу не слышал от него не то чтобы упрека судьбе, сетований на жизнь, проклятий в адрес власть предержащих или сановных обидчиков, но даже просто бытовых жалоб. А если и прорывалось иногда, то лишь как констатация факта. В этом смысле — как, впрочем, и во всех других — Давид Самойлов был подлинно интеллигентным человеком.

Страдания его — в его поэзии. Но и тут безупречный вкус неизменно диктовал ему меру, сдержанность и стиль. В его стихах есть много поистине трагических размышлений о смысле всеобщего и его личного, самойловского бытия. Но вот что удивительно: судьба провела его по всем девяти кругам ада, а стихи его неизменно дают читателю ощущение радости жизни, подчас даже обманчивой легкости бытия. И в этом смысле Самойлов — пушкинианец.

Помню, у критика Станислава Рассадина я вычитал как-то про «лирическую эксцентриаду» поэзии Самойлова и тут же с этим определением согласился. В то время все мы восхищались только что написанными «Струфианом», «Сном о Ганнибале», «Старым Дон-Жуаном». Было это в семидесятые годы, я тогда часто отдыхал в эстонском Пярну (русском Пернове) и был в числе чуть не первых слушателей этих вещей, созданных Самойловым там же и тогда же:

Чего Россия нам не посылала —
Живой арап! — Так, встретив Ганнибала,
Ему дивился городок Пернов.

Для этих мест он был больших чинов…

Сам Самойлов для этих мест тоже был «больших чинов», хотя войну закончил (дойдя до Берлина) в не очень высоком воинском звании. Помню, однажды — кажется, на вечере в Политехническом, — когда его «достали» с расспросами, бывал ли он за границей, в Парижах и Ниццах, он шутливо ответил: «Я вообще-то не турист. Один раз вышел случайно из дома и… дошел до Берлина».

В Пярну, в его доме на улице Тооминга, 4, мне не раз доводилось слышать, как он читает с листа новое, еще «тепленькое», только сегодня или накануне законченное стихотворение. Одной лишь жене, Галине Ивановне, Гале, оно уже было известно, ибо ей всегда и все — первой, она — и первый слушатель, и первый редактор, и первый критик. Муза? Беатриче? Да, конечно. Но больше — друг.

Так с тобой повязаны,
Что и в снах ночных
Видеть мы обязаны
Только нас двоих…
Не расстаться и во сне
Мы обречены,
Ибо мы с тобою не
Две величины…

Часто сиживали мы — Галя, друзья, случайные гости — за деревянным столом во дворе самойловского дома в Пярну и слушали, как Он читает свои стихи. И каждый из нас с гордостью поглядывал на другого: «Черт, а ведь мы первыми слышим строки, что наверняка войдут в антологию русской поэзии!»

И разлился по белу свету свет.
Ему глаза закрыла Цыганова.
А после села возле Цыганова
И прошептала:
— Жалко, Бога нет.

А потом… а потом неизменно появлялось на том столе угощение, и начинался обычный треп, выпивка-закуска, и словно забывалось только что услышанное. Пожалуй, больше всего способствовал этому сам автор — он и пил, и шутил охотнее

других, и то и дело просил меня почитать что-нибудь смешное. Впрочем, не всегда только смешное, бывало и так: «Михал Михалыч, ну-ка, из Бродского нам что-нибудь, а?!» Так, в веселом застолье, проходил час-другой, но потом кто-нибудь из гостей непременно обращался к нему самому: «Дэзик, давай, если не трудно, прочти еще раз…» И он, порой уже слегка заплетающимся языком, читал «на бис», иногда даже путая слова. Галя в таких случаях сердилась и поправляла, а он с хохотом отвечал:

— Сам написал — сам имею право менять!

— Нет, не имеешь! А имеешь право пить сейчас коньяк!

И опять поднимался общий шум, смех, разговоры…

Дай выстрадать стихотворенье!
Дай вышагать его! Потом,
Как потрясенное растенье,
Я буду шелестеть листом.
Я только завтра буду мастер,
И только завтра я пойму,
Какое привалило счастье
Глупцу, шуту, Бог весть кому.
Большую повесть поколенья
Шептать, нанизывая звук,
Шептать, дрожа от изумленья
И слезы смахивая с губ.

Мне кажется, что в такие минуты первых застольных чтений он уже понимал, «какое привалило счастье». Этим-то ниспосланным свыше счастьем и осознанием этого Дара в себе он и держался в своей многотрудной и суровой жизни. Не случайно так боялся немоты:

Уж лучше на покой,
Когда томит бесстишье.
Оно — великий пост.
Могильное затишье.
И, двери затворив,
Переживает автор
Молчание без рифм,
Страданье без метафор —
Жестокая беда!
Забвение о счастье.
И это навсегда.
Читатели, прощайте.

К счастью, «великий пост» продолжался у него недолго. В сущности, то была не столько немота, сколько необходимое любому художнику время интенсивнейшей внутренней, душевной работы. Не случайно после каждого такого затишья, как правило, снова следовал поток стихов. Так, летом 1985 года, когда мы с женой в очередной раз жили в Пярну по соседству с Самойловыми, я буквально каждое утро слушал новое стихотворение из цикла «Беатриче».

Много позже в белом двухтомнике Давида Самойлова я увидел маленькое предисловие автора: «Откуда Беатриче? Да еще не под синим небом Италии, а на фоне хмурой Прибалтики?.. Один критик, сторонник поэзии «простодушной», уже успел обвинить меня в книжности, наткнувшись в моем цикле на имена Беатриче, Лауры, Данте, Петрарки и Дон-Кихота…» И чуть выше: «Мой цикл сложился как ряд переживаний, связанных с категорией чувств…»

В чем дело? Почему Самойлов счел нужным пускаться в объяснения? Ведь обычно он никогда не отвечал на критику, не вступал в литературную полемику на страницах газет, был в этом отношении крайне брезгливым, почти высокомерным. А вот, гляди-ка, по поводу «Беатриче» объяснился. Кратко, изящно, однако не пренебрег несколькими фразами.

Думаю, это было связано с теми спорами, которые шли в нашей доперестроечной критике о творчестве «позднего» Самойлова. Литературоведение — не моя епархия, поэтому рискну высказать всего лишь одно соображение, основанное на наших с ним неоднократных разговорах. Нет, не то чтобы Самойлов излишне нервничал, не доверяя себе «новому»: просто он знал, что читатели (и критики в том числе), как правило, предпочитают привычное. Мне этот феномен известен по выступлениям на эстраде: хочешь успеха — составь программу так, чтобы рядом с новым и сложным прозвучало и что-нибудь такое, что слушатель знает чуть не наизусть… Отсюда и попытки «объяснения с читателем» у позднего Давида Самойлова. Давние его стихи, что уже прочно были на слуху, привычная музыка и тон мешали многим понять и принять новое в его стихосложении.

Язык еще не обработан,
Пленяет мощным разворотом
Звучаний форм и ударений —
В нем высь державинских парений…

Самойлов — поэт культурных традиций. И не просто традиций — он в постоянном диалоге и с классикой: Данте,

Петраркой, Державиным, Пушкиным и с поэтами-современниками. Когда читаешь позднего Самойлова, когда вслушиваешься в этот его диалог с теми, кого он любил, ценил и к кому прислушивался сам, это открывает многое в «повести поколения» и помогает понять и осознать самого себя. А ведь мы, читатели, в конечном счете жаждем понять себя и то, что с нами происходит во времени и пространстве.

И вот я встал, забыл, забылся,
Устал от вымысла и смысла.
Стал наконец самим собой,
Наедине с своей судьбой.
И стал самим собой, не зная,
Зачем я стал собой. Как стая
Летит неведомо куда
В порыве вещего труда.

«Стать самим собой…» Здесь не только перекличка с Гете, но и подспудный диалог с Арсением Тарковским, у которого есть стихотворение с тем же названием. А в подтексте — грустное, типично самойловское «Зачем?». Ну, стал, а — зачем?

Нет, еще не прочитан, не оценен до конца поздний Давид Самойлов…

В одном из почти сотни пярнуских писем Самойлова, которые у меня хранятся, — лестный комплимент: *«Очень жду твоей прозы. Уверен, что ты выдающийся мемуарист. Если помнишь, ты однажды читал мне кусок ленинградских воспоминаний с письмами Эйхенбаума. Было весьма интересно».*

И еще во многих его письмах — о моем якобы «легком пере». Однажды, обнаглев от его похвал, я даже рискнул зарифмовать ему что-то в письме — разумеется, в шутку, ибо всерьез я не написал, а уж тем более не напечатал ни одной стихотворной строчки, Бог спас, что называется. Но тогда просто «подперло»: не выпускали на экран сразу два моих телефильма, «Покровские ворота» и «Попечители», а тут — письмо от Самойлова, да еще в стихах! Впрочем, он часто писал такого рода шуточные послания. Прозой, видать, было лень, а в стихах слова «как солдаты…».

Михал Михалыч Козаков,
Не пьющий вин и коньяков,
И деятель экрана.
Как поживаешь, старина,
И как живет твоя жена,

Регина Сулейманна?
Уж не зазнался ль, Михаил?
Иль просто ты меня забыл?
Иль знаться неохота?
Ты, говорят, стяжал успех,
Поскольку на устах у всех
«Покровские ворота».
А я успеха не стяжал,
Недавно в Вильнюс заезжал,
Отлеживался в Пярну
(Поскольку я еще не свят),
И потому, признаюсь, брат.
Живется не шикарно…
Все время гости ходят в дом,
Свои стихи пишу с трудом,
Перевожу чужие.
А перевод не легкий труд.
Весь день чужие мысли прут
В мозги мои тугие.
К тому ж в июне холода,
В заливе стылая вода,
Померзла вся картошка.
Как тут не выпить, Мигуэль?
На протяжении недель
Все веселей немножко.
Пиши, пиши, мой милый друг,
Весьма бывает славно вдруг,
Как в душе пребыванье.
Пиши, а я пришлю ответ.
Поклон от Гали и привет
Регине Сулейманне…

А у меня на душе было ох как хреново! «Покровские ворота» только и смог показать близким знакомым в зале Мосфильма да на премьере в Доме кино, а дальше — сплошное «непроханже», и не только «Воротам», но и другой моей работе — по комедии Островского «Последняя жертва», и поди ж ты, тоже с участием Лены Кореневой. Вот про все, что приключилось, я ему и отписал — в его же размере и стиле:

Пярнуский житель и поэт!
Спешу нашрайбать вам ответ
Без всякой проволочки.
Хоть труден мне размер стиха,

К тому же жизнь моя лиха,
И я дошел до точки.
Я целый год снимал кино
Две серии. И сдал давно
(Не скрою, сдал успешно).
Потом комедию слудил
Островского. И в меру сил
Играют все потешно.
Кажись бы, что тут горевать?
Нет! Как на грех, едрена мать,
Случилась катаклизьма:
Я целый год потел зазря,
Артистка Коренева — фря! —
Поставила мне клизму!
Американец и русист
(Чей предок, верно, был расист)
Заводит с ней романчик.
К замужеству привел роман,
И едет фря за океан,
За Тихий океанчик.
Я две работы сделал, друг.
Она сыграла роли в двух,
Заглавнейшие роли!
На выезд подала она,
И в жопе два моих кина,
Чего сказать вам боле?

Шуточная эта переписка имела продолжение. История с Кореневой как-то рассосалась, вышли в свет «Попечители», потом «Покровские ворота», и я вновь получил от Самойлова стихотворное послание:

Я «Покровские ворота»
Видел, Миша Козаков.
И взгрустнулось от чего-то,
Милый Миша Козаков.
Ностальгично-романтична
Эта лента, милый мой.
Все играют в ней отлично,
Лучше прочих — Броневой.
В этом фильме атмосфера
Непредвиденных потерь.
В нем живется не так серо,
Как живется нам теперь.

В этом фильме перспектива,
Та, которой нынче нет.
Есть в нем подлинность мотива,
Точность времени примет.
Ты сумел и в водевиле,
Милый Миша Козаков,
Показать года, где жили
Мы без нынешних оков.
Не пишу тебе рецензий,
Как Рассадин Станислав,
Но без всяческих претензий
Заявляю, что ты прав,
Создавая эту ленту
Не для всяких мудаков,
И тебе, интеллигенту,
Слава, Миша Козаков!

Д. С., - 1982

Здесь надлежит оговорка. Наверное, это использование примеров из нашей переписки может показаться нескромным, чем-то вроде саморекламы с моей стороны. Пусть читатель простит: письма в альбом всегда грешили преувеличением достоинств адресата. А самойловские письма ко мне — именно стишки в альбом, на публикацию они не были рассчитаны. Впрочем, иногда, на его поэтических вечерах, в которых я нередко тоже принимал участие, он вдруг просил меня прочесть иные из них — развлечь аудиторию. Он любил, когда публика смеялась. Чинная, скучная атмосфера благоговейного слушания была ему не по нраву. Его поэтические вечера зачастую превращались в искрометно-веселые спектакли, где он был и режиссером, и главным исполнителем.

Я думаю, что в добавление ко всем прочим его талантам был в нем еще и несомненный, нереализовавшийся талант режиссера, человека театра. Он ведь очень много работал для сцены: писал пьесы в стихах и в прозе, перевел «Двенадцатую ночь» Шекспира, сотрудничал с «Современником» и «Таганкой», делал песни для телеспектаклей (в одном из них, по «Запискам Пиквикского клуба», мне довелось сыграть мистера Джингля и спеть его песенки), создал стихотворную версию «Ифигении», ставил поэтические программы чтецу Р. Клейнеру. Я думаю, что если бы он почему-либо не стал поэтом, то наверняка мог бы быть профессиональным режиссером или даже актером. Его

многочисленные суждения о театре заставляли всерьез задумываться. Со мной, например, так было после фильма «Безымянная звезда», который я сделал по Михаилу Себастиану. Фильм был хорошо принят зрителями, и тем не менее это не помешало Самойлову придирчиво указать мне на все минусы моей постановки. Я, помнится, далеко не со всем согласился, о чем ему тут же написал. В ответ он прислал мне второе письмо — все о том же. Оно кажется мне настолько существенным разговором об искусстве вообще, что я полагаю уместным привести его почти целиком:

«Милый и дорогой Миша!

Ты на меня не сердись за отзыв о фильме. Конечно, если брать в сравнении, то у него множество достоинств и свойств, не присущих современным телефильмам. Но я думаю, что нам с тобой уверенность в таланте и прочем, любовь и уважение можно уже выносить за скобки. Иначе бы мы не дружили.

Я просто хотел выразить несколько иную точку зрения на назначение современного искусства. Циник Кожинов в недавней «Литературке», рассуждая о Юрии Кузнецове, сказал, что задачу пробуждения лирой добрых чувств русская поэзия уже выполнила. Это точка зрения негодяйская. Но, возможно, она и произносима только потому, что «чувства добрые» в прежнем понимании «не работают» в современном искусстве. Им нужны более глубокие определения. Наша беда не в том, что «чувств добрых» у нас нет, они есть в каждом человеке. И искусство, разглядев их даже у свиньи, начинает восхищаться, вот, мол, и у свиньи есть доброе нутро!

Наша беда в том, что мы не делаем следующего шага и не говорим себе и другим, что этого мало. «Чувства добрые», которые пробуждены, чтобы тут же уснуть, сникнуть, поблекнуть под влиянием обстоятельств в наше время, мало что дают и не восхищают.

Личность нашего времени надо судить не по возможности проявить себя человеком, а по возможности им оставаться. Вот в чем дело.

Смеяться в твоей комедии надо не столько «над ними», сколько над собой, за то, что мы настолько еще сентиментальны, что можем всерьез относиться к слабому проявлению «добрых чувств». Тут смех обратным ходом. И, конечно, балаган должен быть тонкий, чтобы не сразу раскрылся объект смеха — мы сами. «Добрые чувства» должны быть хорошо замешены на беспощадном знании человеческой натуры.

Прости, если мои соображения изложены не очень толково. Но

я писал тебе о твоей последней постановке именно с этих «предельных» позиций и пока еще не осуществленных в искусстве.

Спасибо за согласие участвовать в моем вечере. С радостью отдам тебе все, что ты захочешь прочитать. Теперь скоро увидимся.

Будь здоров. Привет Р. С. Галка Вам кланяется.

Твой Д. С.».

Боже, Боже, как давно это было и как много за это время с нами произошло! Вот еще строки из его письма, совсем, кажется, недавнего, времени «перестройки»: «Стихи вышли из моды… И это, может быть, к лучшему. Как говорил Коненков, искусство — место не огороженное, всяк туда лезет, кто хочет… Может, хоть в поэзию теперь лезть перестанут за ее ненадобностью…» Последнее слово надо бы подчеркнуть. «Пока в России Пушкин длится, метелям не задуть свечу», — писал когда-то Самойлов. Сегодня мною владеет странное и страшное ощущение, что и Пушкин стал уже как бы не нужен. На наших глазах произошла смена эпох. Наступило время распада. Голод, рознь, кровь… И жуткое, стремительное раскультуривание общества. «Миша, ты заметил, что «пушкинский бум» кончился?» — спросил меня как-то другой, теперь уже тоже покойный друг Натан Эйдельман. Я вздрогнул. Будем молить Бога, чтобы все это оказалось лишь временным. Чтобы свеча все так же тлела на вызывающем озноб ветру. Ведь истинное — непреходяще: и Пушкин, и пушкинианцы…

Пытаюсь вспомнить, — когда я полюбил стихи Давида Самойлова? Какое первым запало в память и выучилось наизусть? «Сороковые, роковые…»? Нет, не это… Что же? Его довоенные и военные стихи я узнал значительно позднее, когда уже всерьез увлекся его поэзией. Правда, вполне естественное (во всяком случае, для меня) ощущение отдельности его военной темы от меня, не воевавшего, жившего тогда на Урале, не позволило мне и впоследствии по-настоящему прикоснуться к стихам его фронтовых лет. На фронте воевал и погиб мой старший брат, артиллерист, не я. Присваивать чужие чувства стыдно. А чтец волей-неволей хотя бы на время их неизбежно присваивает. Так что же все-таки «присвоилось» первым? Вспомнил! Конечно же, вот это, о Пушкине: «…и задохнулся: Анна! Боже мой!» Да, именно этим стихотворением я и мучил каждого, кто готов был слушать, — и дома, и в коридорах Ленфильма или Мосфильма, и даже в ресторане. А потом уже пошло — стихи стали запоминаться целыми циклами. Ох и досталось от меня друзьям-

собутыльникам! При каждом удобном (и неудобном) случае я читал им — сначала с листа, потом наизусть — все, во что в данный момент был влюблен: «Цыгановых», «Беатриче», «Ганнибала»… А случалось и так — вдруг звонок из Пярну: «Миша, хочешь новый стих послушать?» «Разумеется!» Так я впервые услышал «Старого Дон-Жуана», и мало сказать — обалдел, но тут же попросил продиктовать его мне по телефону и через два-три дня уже читал друзьям наизусть. До этого я читал и играл двух других Дон-Жуанов — гумилевского и мольеровского; с самойловским образовался трилистник, и мне его хватило на всю оставшуюся жизнь. С него я начал свою концертную деятельность и в Израиле, где тоже обнаружил множество читателей и почитателей Самойлова. А сколько таких концертов было в нашей необъятной доисторической! Я исколесил с его стихами всю Россию. Но вот что интересно — больше всего мне запомнились наши совместные выступления. Они были совершенно разными, непохожими друг на друга — этакие вечера-импровизации, своего рода музицирование, которое так любил Самойлов, сам — блестящий знаток музыки. На этих вечерах он всегда читал что-нибудь новое, сочиненное недавно, я же — лишь дополнял, уравновешивал, создавал, так сказать, контрапункт основной теме, на ходу соображая, что для этого уместней всего прочитать. Бывали и вечера больших совместных чтений: Д. Самойлов, Р. Клейнер, З. Гердт, Л. Толмачева, Я. Смоленский, А. Кузнецова, В. Никулин… Мы заранее уславливались, кто что будет читать, и вечер превращался в своеобразный дружеский «турнир чтецов». Как ни различны были темпераменты и вкусы, поэзия Самойлова всех примиряла друг с другом. Потом, как правило, садились за стол, но и тут еще долго продолжалось чтение стихов или разговор о поэзии. Да, в те годы она еще была нужна людям, и не только самим поэтам или их чтецам. Были еще переполненные залы — Политехнический, ВТО, ЦДЛ, Октябрьский зал Дома союзов… И не только в шестидесятые, но и позже — в семидесятые, даже еще в начале восьмидесятых. А потом все пошло на убыль, и все необязательней стали эти чтения, и сами поэты стали уходить один за другим — «хорошие и разные». Уже давно ушли гении. Последней из них была Анна Андреевна…

Я не знал в тот вечер в деревне,
Что не стало Анны Андреевны,
Но меня одолела тоска.
Деревянные дудки скворешен
Распевали. И месяц навешен

Был на голые ветки леска…

Потом, говоря словами Самойлова, «жаловали и чествовали» (ей-Богу, не слишком жаловали тех немногих, кто был того достоин!). Чествовали тех, кто «тянул слово залежалое» и умел налаживать себе разного рода чествования. Стало все «разрешено», и безболезненно можно было не искать незаменимые слова, спекулировать чем попало: государственностью и антигосударственностью, почвенностью и беспочвенными рассуждениями, выпендриваться, ныть по поводу и без оного, шить модные штаны за машинкой «Зингер», строчить вирши для молоденьких недоумков, которым в кайф, что пришло время Митрофанушкино: «Не хочу учиться, а хочу выпендриваться!» И пошла эквилибристика в неогороженном пространстве! И критикам лафа: есть о чем поговорить, самовыразиться, напридумывать, благо бумага все стерпит — и Митрофанушкину рифму, и скотининские рассуждения о ней…

Арсению Тарковскому Самойлов писал:

Мария Петровых да ты
В наш век безумной суеты
Без суеты писать умели.
К тебе явился славы час,
Мария, лучшая из нас,
Спит, как младенец в колыбели.
……
Среди усопших и живых
Из трех последних поколений
Ты и Мария Петровых
Убереглись от искушений
И втайне вырастили стих…

Три последних поколения. Где черта между ними? Поколение послевоенное: Бродский, Чухонцев, Кушнер, Ахмадулина, Высоцкий. Военное: Слуцкий, Твардовский, Левитанский, Окуджава, сам Самойлов. Довоенное: Пастернак, Мандельштам, Цветаева, Ахматова, Заболоцкий. Гении начала века: Блок, Анненский, Хлебников — в стихах Самойлова в расчет, очевидно, не берутся. Что же он, и в самом деле считал, что из трех последних поколений только двое «убереглись от искушений»? Но разве Ахматова или Заболоцкий писали «в суете»? Конечно же, он так не думал. Просто гениев он — выносил за скобки. Они

«смежили очи». Мысль его, о суете и соблазне искушений, была обращена к соратникам и ровесникам.

Поистине он всегда умел отдать должное настоящему и стоящему, всегда готов был признаться в любви и уважении к собрату, всегда руководствовался чеховским «всем хватит места… зачем толкаться?». Не признавал он лишь тех, кто поддавался соблазну и суете.

Меня, как, уверен, и многих других, всегда интересовал разговор поэтов «на воздушных путях», их диалог «поверх барьеров». Еще Пушкин говорил, что следовать за мыслью великого человека — истинное наслаждение. А если ты еще лично знаком с поэтом, жил с ним в одно время, знал или читал тех, с кем он вел этот диалог, тогда это вдвойне интересно. Невольно сопоставляешь прочитанное со своим восприятием этих людей, с их, своей и нашей обшей жизнью. Есть замечательные, но замкнутые поэты, но я, по чести сказать, будучи сам человеком общительным, предпочитаю поэтов открытых, общительных, ведущих этот непрестанный разговор с соратниками по поэзии. И неважно — живыми или мертвыми. Ведь в каком-то высшем смысле живы все и всегда будут живы — и великие, и малые мира сего. Иногда я это ощущаю почти физически. В этом нет ни мистики, ни модной нынче парапсихологической зауми. Ведь каждый из нас тоже ведет свой непрерывный диалог с кем-то или с чем-то, тоже советуется, вопрошает, кается, делится сокровенным. А когда утрачиваем эту связь, ощущаем себя до ужаса одинокими и беспомощно ничтожными. Вот тогда и говорим: «Боже, Боже, за что ты меня оставил?» Тогда-то начинает по сто раз на дню прокручиваться в моей памяти: «И я подумал про искусство: а вправду — нужно ли оно?» Так приходит черная депрессия.

Это случилось со мной в восемьдесят седьмом году. Сначала Бехтеревка в Ленинграде, потом Соловьевская психушка в Москве. И как это было здорово — к выздоровлению, словно последнюю порцию животворящего лекарства, вдруг получить письмо Самойлова:

Милый Миша! В Соловьевке
Ты недаром побывал.
Психов темные головки
Ты стихами набивал…

Я ведь действительно возвращался к жизни через стихи. Сначала бубнил про себя, потом кому-нибудь, кому доверял,

потом в курилке многим, а под конец — настоящие концерты во всех отделениях, за исключением разве что буйного. И это, конечно, стало известно Самойлову:

Там растроганные психи
Говорили от души:
«Хорошо читаешь сти́хи,
Рифмы больно хороши»…

Сам того не зная, он делал заслуженный комплимент самому себе: «психи» действительно легко воспринимали именно его стихи, хотя до этого даже не подозревали об их существовании, да и к поэзии, как правило, имели весьма отдаленное отношение.

Но он-то, разумеется, не к «психам» адресовался в своем письме, а хотел меня поддержать и ободрить:

Нынче ж, Миша, на досуге
Покажи, что не ослаб.
И, пускай они и суки,
Заведи себе двух баб.
Чтоб тебя ласкали обе.
Ты им нервы щекочи.
Прочитай им «Бобэ-обэ»
и «Засмейтесь, смехачи».
Пусть, подлюги, удивятся
И, уняв любовный зуд,
Перестанут раздеваться,
Посмеются и уйдут.
И тогда вдвоем с Регионой
Где-то на исходе дня
Тешьтесь ласкою невинной
И читайте из меня.

Регина, Регина Соломоновна, или, как ее всегда именовал Самойлов, «Регина Сулеймановна» (она была полуеврейкой-полутатаркой) — моя третья (и не последняя) жена. Мы прожили с ней семнадцать лет и часто общались с Самойловыми и в Москве, и в Пярну. Самойлов называл ее в письмах «строгая, но справедливая». Иногда, правда, понимал, что слишком строгая и далеко не всегда справедливая в непримиримой борьбе с моим влечением к бутылке. И, понимая, наставлял ее шутливо:

Если старая плотина

Ощущает перегруз,
Значит, следует, Регина,
Открывать порою шлюз.
Ежели кинокартина
Не выходит на экран.
Значит, следует, Регина,
Открывать порою кран.
Наши нервы не резина,
А мозги не парафин,
Значит, следует, Регина,
Оттыкать порой графин.
И, конечно же, мужчина —
Не скотина, не шакал.
Значит, следует, Регина,
Наливать порой в бокал.
Наша вечная рутина
Портит связи меж людьми.
И поэтому, Регина,
Если надо, то пойми!
По решению Совмина
За вином очередя.
И поэтому, Регина,
Вся надежда на тебя.
Понимаю: водки, вина
Растлевают молодежь…
Ну, а все же ты. Регина,
Нам по рюмочке нальешь.
Мы садимся мирно, чинно,
Затеваем разговор.
И при этом ты, Регина,
Нам бросаешь теплый взор.
И пышнее георгина
Расцветаешь ты порой,
Предлагая нам, Регина:
Наливайте по второй…
Тут уж даже и дубина
Должен громко зарыдать:
«Так и следует, Регина!
Ведь какая благодать!»
А на блюде осетрина,
А в душе — едрена мать…
И начнем тебя, Регина,
После третьей обнимать!

«Неужели такая картина не проймет твою жену?» — вопрошал Самойлов уже в прозаической части своего письма. И, как бы понимая, что «строгую и справедливую» уже ничто не может «пронять» (пройдет всего три месяца после этого письма, и она навсегда уедет в Штаты — по целому ряду причин, лишь одной из которых была злополучная «оттычка»), добавлял: «Тогда придется мне написать ей философский трактат «О пользе оттычки».

И тут же, поставив жирную точку, сразу о другом: «Инсценировку «Живаго» закончил. Надеюсь вскоре дать тебе ее почитать. Или, может, подъедешь на читку? Мне важны будут твои замечания. 18 января у меня будет вечер в Москве, в Пушкинском музее. Давно там не читал. Если будет время и охота, приходи. Прочитал бы «Беатричку» для разгона! Я ее читать не умею… Твой Д.».

«Беатриче»… С этой поэмой у меня связано воспоминание о самом удивительном времени, проведенном мною в Пярну, — летних месяцах 1985 года. Я и до этого не раз бывал там с Региной, но это лето было самым насыщенным и по плотности, и по задушевности наших застольных и незастольных — даже не знаю, как их назвать: разговоров? чтений? откровений? — с Самойловым. (Он обычно именовал все это «культурабендом».) Виктор Перелыгин, пярнуский друг Д. С., школьный учитель в русской школе, замечательный фотограф и просто нежнейший человек, многое из того, что произошло в то лето, запечатлел на фотопленку.

Вот и сейчас, когда я пишу эти строки, передо мною на столе, на книжных полках десятка полтора фотографий того лета. Глядя на них, я ощущаю, что «на старости я сызнова живу…». Два месяца, насыщенных поэзией, чтением стихов, застолья в саду, в наших домах с приезжавшими на короткий срок Гердтами, с писателем Юрием Абызовым, с непременным гостем — членкором Борисом Захарченей с его же обязательной ежевечерней бутылкой «чего-нибудь» и столь же обязательными «вумными» рассуждениями на общемировые темы…

Тогда же был и тот, всем нам врезавшийся в память концерт самойловских чтений в пярнуской библиотеке. Библиотечный зал крохотный, народу набилось — яблоку негде упасть! Открыли окна, и не вместившиеся в зал так под окнами и прослушали весь концерт. Что уж они там смогли услышать, понятия не имею, но простояли от начала до конца, не шелохнувшись…

Читал Самойлов, читал я, потом вытащили из публики Зиновия Гердта и его тоже уговорили почитать. Он, впрочем, по

своему обыкновению, больше говорил. Говорил, как всегда, умно, эффектно, эстрадно, по ходу дела что-то вворачивая из стихов Самойлова. Он эти стихи знал, любил, но почти никогда не читал с эстрады большими блоками. Он даже стихи Пастернака, которого знал блестяще и читал, как никто, никогда не выносил на публику.

У Гердта была на сей счет собственная мотивация, своего рода философия, сверхинтеллигентская скромность в подходе к вопросу, позволительно ли кому-нибудь, кроме самого поэта, читать его стихи на публике. Так ни разу и не «сподобившийся» на участие в марафоне сольного поэтического концерта, он не мог понять, что испытывают чтецы вроде Сергея Юрского, Якова Смоленского или меня во время такого концерта, чего это стоит — отчитать целый поэтический вечер, ни разу не сбиваясь на очаровательные байки типа «поговорим об искусстве» или на разговоры о детях, теще и жене… Иногда и мне приходилось прибегать к таким байкам где-нибудь в Уфе или Семипалатинске, если чувствовал, что без них не обойтись. Но уж если я объявлял концерт Поэзии в той же Уфе, то этим средством никогда не пользовался — нельзя! Обозначено правилами игры, содержанием афиши. Взялся за гуж — не говори, что не дюж. Когда бы зрители знали, сколько раз по ходу таких концертов артиста охватывает паническое чувство провала, когда так и хочется сбежать со сцены!.. И только профессиональное отношение к ремеслу, профессиональное достоинство и воля заставляют довести начатое до конца. Чего бы это ни стоило…

Самойлов, кстати, отлично это понимал — он ведь не только сам читал, но еще и ставил как режиссер программы Р. Клейнеру, участвовал в создании «Павших и живых» на «Таганке».

А в то лето 1985 года в Пярну Самойлов впервые читал вслух свой лирико-философский цикл «Беатриче». Стихи замечательные, но очень трудные для публичных чтений, а тут еще — душный зал с «пляжной» пярнуской публикой (были и дети), и отсутствие микрофона, и открытые окна, через которые врывался уличный шум. Сколько раз Самойлов обращался к пярнуским властям с просьбой предоставить ему и нам, исполнителям его стихов, нормальный зал — так никогда и не добился! Только единожды довелось мне читать его стихи в более или менее просторном зале местного кинотеатра. Тогда был мой сольный концерт, а Д. С. и Галя сидели в публике. Когда я отчитал, публика стала шумно приветствовать автора, кто-то даже притащил корзину цветов. Мы еще потом, после концерта, гуляя по набережной, сетовали, что лучше бы вместо цветов подарили «бутылочку», и вдруг, к неописуемой нашей радости,

обнаружили искомое на самом дне корзины! Разумеется, мы ее тут же и опорожнили — «из горла винтом». Фронтовики — они все умели: и воевать, и творить, и водку пить! И Саша Володин, и Юра Левитанский, и Давид Самойлов, и мой горячо любимый, уже ушедший из жизни Вика Некрасов.

Хвалю себя, что, не доверяя памяти, веду дневники и, следуя примеру покойной моей матушки, кое-что аккуратно складываю в папку с надписью: «Все, что заинтересовало». Вот так и сохранились и многие другие памятники того пярнуского лета, в том числе прощальные стихи Д. С., датированные двадцать шестым августа:

До свидания, Миша с Региной.
С вами кончилось лето.
Пред зимою печальной и длинной
Надо б выпить за это.
Но вы оба сегодня «в завязке».
Выпить нечего, кроме
Отвратительно-трезвенной «Вярски», —
Это здешний «Боржоми».
Ну и что же, ведь мы не шакалы,
И это годится.
Так поднимем же с вами бокалы
Минеральной водицы.
Все равно будем пить по-гусарски.
(Кто из нас алкоголик?!)
Пью бокал отвратительной «Вярски»
Против почечных колик.
И скорей приезжайте обратно
И неоднократно,
Потому что без вас отвратно,
А с вами приятно.

Но мы с Региной уже никогда не навестили Самойловых вместе — навестил я их уже с другой женой, рыжеволосой Анной, спустя три труднейших для меня года. Но об этом пока рано, это, как говорят в Израиле, другой сипур (другой рассказ). А тогда, после этого удивительного лета, я сразу же по приезде в Москву попал в больницу — ту самую, на улице Дурова, где уже до того не раз лежал с постоянным моим спутником радикулитом, или «люмбаго», как его часто именовал Д. С. в шуточных своих посланиях Льву Копелеву, да и ко мне тоже. Но в этот раз меня прихватило не «люмбаго», а почки, да так, что я было уже решил — вот и настал конец моей непутевой жизни.

В больнице и произошел со мной поразительный случай, который впоследствии дал Д. С. кучу поводов шутливо надо мной поиздеваться. Врачи сделали мне рентгеновский снимок, взяли его в руки, стали рассматривать и вдруг возбужденно загалдели. Я лежу на столе, еще в «неглиже», как говорится, и здорово трушу: что они там такое нашли? Потом слышу — они смеются. Тогда я им:

— Что вы там смешного увидели в моем брюхе? Может, я Крамарова вот-вот рожу?

— Нет, — отвечают, — Крамарова вы не родите, а вот поднимайтесь-ка вы, Михал Михалыч, со стола, подойдите сюда и взгляните сами — может, что интересное увидите. Вас до этого никогда не снимали фрагментарно? Нет? Ну тогда посмотрите!

Я посмотрел, куда они мне показали, и увидел. У всех нормальных людей по две почки, а у меня — три! Целое богатство. Хотя если все три больные, так это ж, пожалуй, даже хуже, чем две. Ну, на это они мне ничего определенного не сказали. А вот Д. С. откликнулся немедленно:

Доктора дошли до точки
И у Миши, например,
Обнаружили три почки.
Хорошо, что не три-ппер!
Ну, а если б (для примера)
Не как у простых людей
Обнаружили три хера.
Что бы делал он, злодей?!!!

И дальше, в прозаической приписке: *«Так я отозвался «В кругу себя» на твою, Миша, необычайную особенность. Можешь бросить театр и выступать в цирке с аттракционом «Три почки». При современном твоем реквизите это возможно. Я напишу конферанс. У нас событий никаких. Все уехали. Без вас скучно. Стихи обрыдли. Пишу кое-какие статьи: о Глазкове, о рифме и т. д.*

…Если ответишь на письмо, пропиши: кому читал «Беатриче» и кто чего сказал, особенно мудрый Стасик…»

«Мудрый Стасик». По ходу моего растрепанного рассказа всплывают в памяти все новые люди и события и требуют, требуют комментария…

«Мудрый Стасик» — Станислав Борисович Рассадин — в моей жизни лицо первостепенное. Как избежать соблазна и не пуститься в рассказ о нем? Но ведь и троллейбус, как говорят, не резиновый. Ума не приложу… Впрочем, есть «отмазка». Окромя

«себя, любимого», все остальные в этом рассказе — лишь на вторых ролях, главный — Самойлов. Поэтому о Рассадине сейчас совсем кратко, хотя он-то — почти единственный, кто обо мне не только писал всерьез, но и был вдохновителем и редактором моих писаний, негласным соавтором многих моих поэтических композиций. Запишу лишь самое важное, относящееся к Самойлову. Впрочем, как отделить здесь рассказ о Самойлове от рассказа о себе? Иосифа Бродского как-то попросили в Штатах рассказать об Ахматовой. Последовала долгая пауза, просто почти физически ощутимо было, как шла у него в мозгу стремительная и напряженная прокрутка, а потом последовало: «Рассказывать об Ахматовой занятие неблагодарное: волей-неволей получится рассказ о себе…» Вот и у меня: рассказ о Самойлове невольно становится рассказом о себе, мало того — о своих женах, детях, друзьях. Вот вроде Рассадина.

Но я разрешил себе писать, как Бог на душу положит, — и не отступлюсь.

Стало быть, Рассадин. Он написал десятка два книг и сотни статей, о русской поэзии в том числе, о поэзии Самойлова в частности. Однажды, в книге «Испытание зрелищем», он даже объединил Самойлова со мной. Есть там глава «В поисках автора», и в ней он анализирует стихотворение Самойлова «Пестель, поэт и Анна», которое я часто читал в концертах. Вне зависимости от его, рассадинского, субъективного и весьма лестного мнения о моем исполнении, позволю себе заявить, что, на мой взгляд, рассадинский анализ этого стихотворения — блестящ. На восьми страницах, на примере одного-единственного и сравнительно небольшого произведения Рассадин ухитряется распутать сложнейший и тугой узел взаимоотношений: поэт как исполнитель своего стихотворения — актер как ученик поэта — актер как интерпретатор и «соавтор» поэта. Именно там, кажется, Рассадин впервые и нашел определение одного из свойств самойловской поэзии как лирической эксцентрики или (в другом месте) — лирического эксцентризма. (Мне же, устно, Рассадиным было дано еще третье определение моей манеры исполнения стихов Самойлова: лирическая эксцентриада. У меня самого было для этого другое, рабочее определение: театральная поэзия. Но мне нравится определение Рассадина.) Была у Рассадина еще большая статья о Самойлове, кажется, в «Вопросах литературы», по поводу которой я, помнится, написал Д. С., на что он отозвался примечательным ответным письмом:

«Ты спрашиваешь о статье Ст. Рассадина обо мне. Она, по-моему, забавная. По нему выходит, что я какое-то необычайное соединение Пушкина с эквилибристом. А если эквилибриста

вынуть, то останется, следовательно, Пушкин. Для меня это звучит лестно. Про кого еще из наших поэтов скажут, что он — Пушкин, пусть даже с изъяном. Вообще про меня последнее время пишут, что кому Бог на душу положит. Но мне это нравится. По крайней мере, перестали талдычить, что я зрелый, ясный и трезвый…»

Письмо не датировано, но сообразить несложно — там еще есть про только что появившийся эфросовский спектакль «Женитьба» и последнюю премьеру на ТВ:

«Вчера закончили трехнедельный труд: смотрение по ТВ всех тринадцати серий «Хождения по мукам». Ничего хорошего про этот фильм не скажешь. Приятно только, что героини двигаются, как сотые мухи. В таком темпе можно только чай пить. А между тем обе дамы миловидные, только простоватые. Хвалили мне несколько лиц ваш гоголевский спектакль. Тебя отдельно».

Стало быть, письмо написано в апреле 1973 года. Уже сочинен и «Ганнибал», и «Струфиан», и «Старый Дон-Жуан», которых Д. С. тут же просит меня прочитать на вечере в ЦДЛ двадцать пятого мая. Зачем я так долго уточняю дату? Да только для того, чтобы понять, сколько еще до появления «Беатриче», которую по приезде из Пярну осенью 1985 года я, конечно же, читал и «мудрому Стасику», и Натану Эйдельману с их женами, и — кому же еще? Ага, вспомнил, главному режиссеру Театра имени Ермоловой Валерию Фокину, которого тогда же знакомил с самойловской пьесой «Клопов» в надежде увлечь его идеей ее постановки. Но о пьесах Самойлова позже, сейчас мне хочется досказать о своем отношении к «Беатриче» и вообще к позднему, зрелому, но далеко не «ясному» и не «трезвому» Самойлову. Думается, недооцененность зрелых самойловских стихов была связана еще и с тем, что творчество позднего Самойлова, публикация той же «Беатриче» пришлись на время, когда «одна заря сменить другую» спешила, не давая времени на осмысление происходящего. 1985 год, 1986-й… Еще не издан в России солженицынский «Гулаг», не издан даже еще ахматовский «Реквием», не возвращен из ссылки Сахаров, но уже чем дальше, тем возбужденнее, запутанней, сложнее… А Самойлов именно в эти дни, расходясь со многими, пишет мне: «Скучно быть либералом». Не странно ли? Да нет, для меня вполне понятно. Как понятно и то, что будет написано позже, в июне 1989 года:

«Все последние дни сижу у телевизора и смотрю съезд. Зрелище для нас новое и небывалое. Впечатления разноречивые. Ясного прогноза, какое влияние это окажет на наше будущее, пока нет. Но хоть раз в жизни подышали чем-то, похожим на парламентаризм. И то слава Богу. Москва, говорят, кипит и митингует».

И мы не жалуемся
И не хвалимся.
Как поужинаем,
Спать завалимся…

Когда-то он писал:

Допиться до стихов,
Тогда и выпить стоит,
Когда, лишась оков,
По́ миру сердце стонет…

Допиться до таких стихов, через которые приоткрывается некая истина или хотя бы подобие ее!..

В 1980 году я попал в жуткую автомобильную катастрофу и — чудом уцелел. Булат Окуджава тогда сказал: «Значит, Миша, ты еще не достиг истины». Сегодня 1992 год, сегодня я уже кое о чем догадываюсь. Не только вычитываю у других — и самому уже что-то приоткрывается. Или кажется? Что не покажется, когда «допиваешься» до каких-то открытий в самом себе, в других, в жизни! Когда, осмелев, обращаешься с самыми главными вопросами к Чему-то или Кому-то в себе и порой, сдается, слышишь ответы…

На днях одна моя давняя знакомая, тоже живущая теперь в Израиле, услышав по телефону радостную, эйфорическую интонацию в моем эмигрантском голосе, сказала: «Миша, кажется, Бог тебя не оставил… Ему уютно в тебе». Фраза, безусловно, дамская. Даже слишком дамская. Оно и понятно: дама — балерина. Правда, балерина выдающаяся. К тому же много страдавшая. Женщина умная, честная и мужественная. И мне захотелось ей поверить. Совсем не потому, что как раз накануне я здорово надрался. Хотя и поэтому тоже, отчасти…

«Не мешай мне пить вино, в нем таится вдохновенье!» Глядя в самойловскую поэзию, как в некое зеркало, я пытаюсь хоть в чем-нибудь разобраться. Если в самообольщении поверить, что «Он во мне, и Ему во мне уютно», то я просто обязан задаваться этими вопросами! Это и есть главная Работа души. У Самойлова как раз об этом предостаточно, хотя и нет хрестоматийного, как у Заболоцкого — «не позволяй душе лениться». Но отчего же я все-таки охотнее всего (и все чаще и чаще) гляжусь именно в самойловское зеркало, а не в зеркало того же Заболоцкого или боготворимого мною Бродского?

Так вот — о самом трудном, самом болезненном. Кто в нас?

И в Самойлове, и в Бродском, и в каждом? Я думаю: и Он, и он. Как не перепутать? Кто ведет тебя, кто диктует тебе твои желания, внушает тебе твои мысли? Это-то и есть главный труд души: постоянно мучиться такими вопросами. Ибо все остальное, все прочие ответы на вопросы, которые ставят перед нами жизнь, работа, ремесло, — в правильном ответе на первый, главный! Где-то я прочитал, что Бродский сказал или написал: «Возможно, мы, сами того не замечая, живем уже в постхристианскую эпоху…» У меня даже мороз прошел по коже от страха. Кажется, что такого страшного он сказал? Что для правоверного мусульманина, не говоря уж об иудее, — Христос, христианство, а стало быть, и постхристианство? Слова, слова, слова… Но дело-то в том, что Бог — един. А тогда страшное — и, возможно, верное — наблюдение Бродского в каком-то смысле имеет отношение и к людям всех иных вер — не случайно в их лучших нравственных постулатах так много общего. А если и Моисей, и Христос, и Магомет, и Будда в каком-то смысле — всего лишь посланные Богом популяризаторы Его единой идеи, своего рода «гиды», ведущие разные племена, народы и расы разными путями к общей цели, то как опять же не задуматься над самойловским, быть может, еще более страшным, чем у Бродского:

Цель людей и цель планет —
К Богу тайная дорога.
Но какая цель у Бога?
Неужели цели нет?..

Мы, Д. С., Галя, я, часто толковали о Бродском. Поэзия Бродского всерьез захватила меня где-то в самом начале семидесятых. То есть до этого я тоже читал его стихи — разумеется, в списках, знал и стенограмму судебного процесса, учиненного над Бродским, сделанную Фридой Вигдоровой, но «заторчал» на нем со сборника «Остановка в пустыне». Д. С. иногда просил меня почитать что-нибудь из Бродского. Он сидел, закрыв больные глаза рукой, и слушал. Потом говорил: «Выпьем за него».

Когда Самойлову кто-нибудь из друзей, услышав вновь сочиненное, говорил: «Дэзик, ты чудо!» — или, как сказано у Шварца, прямо, грубо, «по-стариковски»: «Дэзик, ты понимаешь, что ты великий поэт?!» — он усмехался (кому не приятно услышать о себе такое, пусть даже от близких людей?) и не то чтобы спорил, а вроде бы пропускал мимо ушей. А раз бросил в ответ: «Но Бродский пишет лучше». И Г. И. прекрасно разбиралась в поэзии Иосифа, знала и любила его стихи. А я так просто слыл

«бродсковедом» в нашей компании и был ярым популяризатором его стихов. Я читал их всем, кто соглашался меня слушать, по поводу и без оного, читал как заведенный. Рискуя, исполнял их еще в семидесятые годы с эстрады, не называя, правда, имени автора. Потом, «по стуку», приходили работники органов — выяснять, чьи стихи Козаков вчера читал «на бис». Именно так случилось в московском Доме композиторов (причем я даже знал, кто стукнул и почему: от страха моя же ведущая, вполне милая и интеллигентная дама, проводившая этот концерт от Московской филармонии). Меня «отмазали» интеллигентные девочки из концертного отдела Дома композиторов, убедившие пришедших на следующий день гэбистов, что «Козаков «читал на бис» раннего Пастернака».

Самойлов — Бродский. Так почему же я, боготворя одного, все же истинно люблю другого? А еще ведь к этим двум следует добавить незабвенного Тарковского, Арсения, Арсюшу. Этот третий тоже из самых-самых близких и любимых мною поэтов. С двумя из трех меня связала многолетняя дружба, которой они меня удостоили. Бродского «живым» я видел всего два раза.

Если добавить, что благодаря моим родителям я слышал двух гениев, из тех, что «смежили очи», — Анну Андреевну и Бориса Леонидовича и однажды Николая Заболоцкого, то мне есть с чем сравнить и о чем подумать. Причем стихи всех упомянутых поэтов я не только знал, а имел счастье исполнять — на эстраде, на радио, на телевидении, создавать композиции для пластинок на фирме «Мелодия». Понятно, что речь сейчас лишь о тех, кого я знал в той или иной степени лично. И Юрий Левитанский, и Борис Слуцкий, Белла Ахмадулина, Павел Антокольский, Александр Межиров, поэты-барды Булат Окуджава и Владимир Высоцкий тоже входят в круг моих сегодняшних (всегдашних) размышлений. Однако три поэта — Самойлов, Тарковский, Бродский — всерьез оказали влияние на формирование моего мышления. Давид Самойлов однажды написал мне уже совсем нешуточные стихи, опубликованные впоследствии в его двухтомнике:

Михаилу Козакову

Что полуправда? — Ложь!
Но ты не путай
Часть правды с ложью.
Ибо эта часть
Нам всем в потемках не дает пропасть —
Она ночной фонарик незадутый.
Полухарактер — ложный поводырь,

Он до конца ведет другой дорогой.
Характер скажет так с мученьем и тревогой:
«Я дальше не иду! Перед тобою ширь,
И сам по ней ступай. Нужна отвага,
Чтобы дойти до блага. Но смотри:
За правды часть и за частицу блага
Не осуди, а возблагодари!»
Ах, грань тонка. На том горим!
Часть… Честь… «Не это» путается с «этим».
Порой фонарик правды не заметим,
За полуправду возблагодарим.
Все наши покаянья стоят грош,
И осуждения — не выход.
Что ж делать? Не взыскуя выгод,
Судить себя. В себе.
Не пропадешь.

Поводом к написанию этого стиха, который я получил в письме из Пярну, послужил лишь наполовину прочитанный им тогда мой «мемуар» — «Рисунки на песке». К мемуару, судя по всему, он отнесся серьезно, и доказательство тому — выше приведенное стихотворение про характер и грань, которая и впрямь весьма тонка. Мой характер и размышления о «шири» привели меня в Камерный театр в городе Тель-Авиве, где я сейчас играю Тригорина на иврите, в дом, где живу теперь на улице Баруха Спинозы, в новый мой кабинет, за столом которого пишу эту растрепанную прозу, погружаясь в воспоминания о поэте, который советовал мне судить «себя в себе». Но невозможно все держать в себе: лопнешь!

Помню, по просьбе Самойлова я прочитал тогда «мудрому Стасику» Рассадину и нашей компании только что написанную Д. С. «Беатриче». Рассадин — один из последних рыцарей русской литературы. Полагаю, что он и по сей день думает, что поэт в России всегда больше, чем поэт. Я, кстати, разделяю эту точку зрения, оттого мы с ним и дружили и дружим даже на расстоянии, хотя далеко не всегда и во всем соглашаемся друг с другом. Компании, помню, понравился прочитанный мною тогда новый самойловский цикл — Натан Эйдельман, например, сразу оценил «Бабочку», — однако восторга в адрес стихов Д. С., которого я привычно ждал, увы, не было, врать не буду. Может быть, я плохо прочитал? Не думаю. Так в чем же дело? Мне кажется — в восприятии позднего Самойлова и поэзии вообще. Времена менялись в начавшей видоизменяться России, и

Самойлов уже не находил должного отклика в сердцах читателей и критиков, живших в ритмах перестройки…

А потом пришло время наград. Бродский удостоился Нобелевской премии. Самойлову вручили Государственную премию теперь уже не существующего Советского Союза. Бродский во фраке присутствовал на королевской церемонии в Стокгольме, Самойлову в Кремле вручили значок с серпом и молотом.

«Эстонцы после премии меня зовут, приглашают, интервьюируют, показывают, печатают и т. д. Так что здесь я стал знаменитее тебя. Начал добиваться всемирной славы. Написал Евтушенко, чтобы узнать, как это делается. Ответа пока не получил.

Привет милой Ане. Скажи ей, что каша гораздо вкусней, если при изготовлении ее все время помешивать. Пусть не ленится. Обнимаю тебя. Твой Д. 1.12.88».

А в письме от 28 февраля 1989 года:

«Лауреатский значок на вечер позабыл, как, впрочем, и галстук. Пришлось выступать без них. Я к тому же не умею вывязывать галстук и не знаю, с какой стороны надевать медаль…»

Про некую Аню, сменившую в письмах «строгую, но справедливую» Регину, пока опустим, а вот про «всемирную славу» продолжим.

Одни, как Рассадин, например, имеют полное право и все к тому основания предпочитать (любимых и мной) Семена Липкина и Олега Чухонцева Тарковскому или Бродскому, другой предпочтет Евгения Рейна или Александра Кушнера, третий — Беллу Ахмадулину или Юнну Мориц. Ну а я? Во мне много лет идет боренье в любви: Бродский — Самойлов, Самойлов — Бродский! Люби хоть еще два-три десятка поэтов… В чем, собственно, дело? Ты сомневаешься в «теплоте души» Нобелевского лауреата? Ты переживаешь, что Самойлову дали всего лишь «Серп и молот»? Или все-таки дело в том, что почти каждый, особенно новый, стих Бродского представляет для меня лично огромную трудность в постижении, прямо-таки иссушает мозг, пока дойду не то что до сути, а просто до понимания какой-нибудь фразы? Вот оно! Да, признаюсь, моего серого вещества, моего уровня явно недостает для того, чтобы читать про себя (не

говорю уже — с эстрады) все стихи Бродского, получая при этом сиюминутное наслаждение. Как правило, я сижу над его стихами, как над загадочными лабиринтами, что время от времени появляются в журналах или газетах. В этом смысле стихи пушкинианца Самойлова не требуют труда такого рода. Они входят в тебя, как будто они уже жили в тебе до их возникновения. Как про такое сказано у другого Оси, Осипа Эмильевича?

Быть может, прежде губ
Уже родился шепот,
И в бездревесности кружилися листы,
И те, кому мы посвящаем опыт,
До опыта приобрели черты…

Иногда кажется, что стихи Д. С., адресованные нам — тем, «кому посвящен опыт», — еще до опыта жили в нас. Это, конечно, самообман, но обман, возвышающий нас. Иначе с Бродским. Когда отмучаешься (если мучился, ибо охотно допускаю, что другие, более восприимчивые читатели вообще посмеются надо мной), когда проникнешься наконец его образами, его системой мышления, услышишь музыку его стиха (последнее мне, кстати, дается легко), его поэзия тоже обернется твоими собственными «чертами». Вопрос в том — стоит ли мучиться? Стоит! Лев Толстой сказал: «По моим страницам на коньках не прокатишься…» По стихам Бродского — тоже…

Кажется, только в одном стихотворении Самойлова есть прямое упоминание о Бродском:

Спят камины соборы, псалмы.
Спят шандалы, как написал бы
Замечательный лирик Н.

Самойлов любил поэму Бродского «Большая элегия Джону Донну». Я когда-то включил ее в композицию по стихам Бродского, которую составил из самого-самого любимого и, как мне кажется, понятого мной, и записал на пластинку. Иосиф Бродский отреагировал на ее выход словами: «И это при живой жене!» Читал-то не он сам, а всего лишь я, — но ведь именно я пробил эту первую в России пластинку с его стихами. Врать не буду, стало обидно, когда я прочитал в статье его друга Гордина о такой реакции поэта. А потом подумал: «Да какое это имеет значение! Я что — исполняю его стихи в надежде понравиться

самому Бродскому? Ведь я читаю даже не для публики. В первую очередь я получаю удовольствие сам. Понравилось еще кому-то — слава Богу!» Однако, положа руку на сердце, все же приятно, когда тебя хвалит автор. Когда Бродский эмигрировал, я подружился с его родителями, бывал у них в Ленинграде. Однажды даже позвал их (это было в семьдесят третьем году) на концерт, где читал стихи их сына, которого они уже больше никогда не увидели. Бывает, что в концертах я показываю манеру чтения того или иного поэта. Манера у Бродского очень характерная и показать ее несложно. Мария Моисеевна и Александр Иванович (на которого до жути похож «Нобель-Бродский»!) потом неоднократно просили читать (уже у них дома) стихи сына в его манере. Разумеется, я всегда с охотой это делал. Затем, кроме пластинки, я не раз возвращался к разным формам работы со стихами Бродского. Снял маленький телефильм, читал на радио, в концертах, а потом поставил и моноспектакль, где читал документы, собственные воспоминания о поэте и даже спел два-три романса на его стихи. Еще два пела Анна.

Там Анна пела с самого утра
И что-то шила или вышивала,
И песня, долетая со двора,
Ему невольно сердце волновала.

«А эту зиму звали Анна, она была прекрасней всех!» У Самойлова Анна — почти муза. Мне же в письме он писал так:

Много я писал про Анн,
Обучаясь на поэта.
Я водил их в ресторан.
Было то и было это.
Что за Анны, Боже мой!
Я их помню по приметам:
Этих я любил зимой,
А в других влюблялся летом,
Были глупы и умны,
Добродушны, простодушны,
И большой величины,
И легки, полувоздушны.
Расставался с ними я
То с печалью, то с обидой.
У тебя теперь своя,
Так что, Миша, не завидуй!

Анна, Анна! Что же ты раньше положенного срока врываешься в это повествование? Еще не время. Пока я все еще в 1985 году в Пярну, в Пернове…

Коньяк? Он в «Кунгле» слишком дорог.
А дома нету ни хрена.
Съедим при наших разговорах
Мороженое, старина.
Возьмем рублишко у Регины
И вместо пьяной мишуры
Съедим с тобою витамины,
Белки и прочие жиры.
Мороженым мы будем сыты.
Закурим — ярые курцы!
Здесь покупатели — семиты,
Нордические продавцы…

Все же нашлось несколько рублишек, и мы в тот же день дернули по сто граммов коньяку, несмотря на его дороговизну. Потом пришел Захарченя, принес бутылек, добавили, и Д. С. тут же за столом накатал приведенное выше. Сейчас, когда пишу о Самойлове, разбираюсь в его письмах, напечатанных на машинке, написанных от руки, датированных и без даты, натыкаюсь на такие вот импровизации, задаюсь вопросом — имею ли я право выносить весь этот милый сор из нашей хаты? Не повредит ли это памяти поэта? Ведь он по сто раз переделывал то, что предназначалось для печати, доводил строку, рифму, деталь, знак препинания до кондиции перед тем, как подписать верстку. А я привожу здесь предназначенное исключительно мне, шуточное и за секунду сделанное, да еще не всегда «зрелым, ясным и трезвым»… Не грешно ли это с моей стороны? Но как избежать соблазна облегчить себе труд воспоминаний о человеке и, вместо мучительного для меня поиска слов, которые должны «передать, описать и выразить», не воспользоваться документом? Так что этот грех, Дэзик, я беру на себя, и уж ты не суди меня за это. Пусть придирчивый и требовательный читатель обвинит во всем только меня и скажет: «Вольно же было Самойлову доверяться Козакову».

Из разных писем конца семидесятых — начала восьмидесятых…

«Дорогой Мигуэль. Рад был получить твое письмо, из которого

явствует, что ты в деле. А это единственное спасение в наше время, где нет даже бесплодных чаяний. Запретный список стихов Пушкина на радио и ТВ, приведенный в твоем письме, меня печально позабавил. Он подтвердил мою давнюю идею, что просачиваться можно только сквозь щели. А их, как ни задраивай, все несколько останется».

«Дорогой Миша! Радуюсь твоим английским успехам и бодрости духа. (В 1977 году я с Театром на Малой Бронной гастролировал в Англии на Эдинбургском фестивале. — М. К.) В большинстве писем, которые я получаю, описываются неудачи и унылое состояние. Твоя манера жить мне нравится, даже со всеми поправками на виски без содовой. Наши пороки — продолжение наших достоинств. Мне приятно, что это понимает мудрая Галина Ивановна и, уверен, что эта мысль близка строгой, но справедливой Р. С. Другой на твоем месте на сто фунтов купил бы какой-нибудь МАХЕР (я, правда, не знаю, что это такое, но звучит приятно), а ты купил пояс с бляхой и пропил все фунты с Олегом Далем… У меня внешних новостей мало. Пытаюсь усовершенствоваться. А тут начинается красная осень. Пусто. Просторно. Тихо. Хочешь не хочешь, а слагаются строфы…

Холодно. Вольно. Бесстрашно.
Ветрено. Холодно. Больно.
Льется рассветное Брашно,
Я отстрадал — и довольно!
Выйти из дома при ветре
И поклониться отчизне.
Надо готовиться к смерти
Так, как готовятся к жизни.

Много унылой работы — переводы больших классиков из малых литератур. Хуже только модернисты из тех же литератур».

Классики, модернисты, современники из малых литератур кормили Самойлова и его семью. Старенькая мама, сын от первого брака и многое-многое требовало немалых денег. Боже, что на него валилось! Я просто не понимаю, мне не дано понять, откуда он черпал силы, чтобы все это вынести! А ведь он терял зрение и в письмах — не раз про то, что «читать становится все труднее, глаза болят», что читает ему вслух иногда Галина Ивановна. А надо было переводить классиков малых, а временами и больших литератур, и модернистов, и неоклассицистов, и

прочих «истов». И он переводил. Делал переводы не просто добросовестно, а сверхдобросовестно. По крайней мере, никто в обиде на него не бывал… Что давало ему силы жить, работать, шутить? Полагаю, кроме всего прочего, еще и несуетная уверенность, что в самом конце всяческих концов и он «увидит небо в алмазах», а при жизни следует лишь исполнять долг. Меру долга он определял для себя сам. ОПРЕДЕЛИЛ И ИСПОЛНИЛ. И Господь даровал ему легкую, мгновенную смерть праведника. Хотя он-то праведником себя не считал.

Я в этой жизни милой
Изведал все пути.
Господь, меня помилуй.
Господь, меня прости.
Но суеты унылой
Не мог я побороть…
Господь, меня помилуй,
Прости меня, Господь.
Да, в этой жизни, Боже,
Не избежал я лжи.
Карай меня построже,
Построже накажи.

В чем только он себя не обвинял!

Любить не умею,
Любить не желаю.
Я глохну, немею
И зренье теряю.
И жизнью своею
Уже не играю.
Любить не умею —
И я умираю.

Это — правда? Он не умел любить? Он?! Кокетство, наговор на себя перед Богом и людьми? Нет! Адская работа души. Попытка разобраться в себе, отделить в самом себе семена от половы. Его от него…

Повесть тихая тайно казнит.
Совесть тихая тайно карает.
И невидимый миру двойник
Все бокальчики пододвигает.

Анна Андреевна Ахматова говорила, что есть наша читательская вина перед Пушкиным: за красотой звучания его стиха мы часто не слышим живой голос Пушкина-человека. Мне кажется, это относится не только к Пушкину — ко всем настоящим поэтам…

Д. С. одним из первых и немногих поверил в мою режиссуру. Он, как настоящий друг, поддерживал во мне веру в мое право заниматься этим ремеслом. Прежде всего актерским, а потом уже и режиссерским. А позже укреплял меня в моих способностях «мемуариста». В 1978 году вышла обо мне небольшая книжица Э. Тадэ. Я жутко рад был ее появлению. В этот период мне еще нужно было самоутверждаться в глазах моих коллег.

«Дорогой Миша! Спасибо за книгу и за надпись на ней. Книгу я сразу же прочитал. Не могу сказать, что мне открылось что-то новое о тебе. Но книга хороша и полезна тем, что собирает воедино разрозненные сведения о тебе как об артисте и заставляет самого подумать о твоей артистической судьбе…

Ты один из тех редких актеров, для которых важно не умение перевоплощаться или умение оставаться всегда самим собой. Хотя доведенные до высшего артистизма эти качества уже сами по себе достаточны, чтобы быть большим артистом. Не так важна для тебя и «правда жизни», уже изрядно надоевшая в «правдивом» театре недавно минувшего времени.

В тебе есть потребность метафизики, то есть истины высшей. На это, я думаю, и следует ориентироваться. Метафизика, ставшая актерской органикой и не отделенная от всех свойств актерского ремесла. Это не все поймут, но все почувствуют, если и впрямь удастся тебе возвыситься до этого.

Но мы еще поговорим.

Мы здесь, в Пярну, живем тихо. Пишу прозу и поэму свою о Ганнибале Абраме Петровиче…»

За всю свою долгую жизнь такого письма я никогда не получал и не получу уже никогда. Дело здесь не в оценке моих актерских данных, безусловно, дружеской и оттого чрезмерно преувеличенной, а в серьезной заботе о том, чтобы я возвысился над самим собой и стал достоин того дела, которому посвятил жизнь…

Все последующие отзывы Самойлова о моих дальнейших работах хотя в основном комплиментарны, но не содержат подтверждений того, что я достиг неких ступеней метафизики и

она стала моей органикой. Эти письма и стихи написаны в обычных тонах, разве что с Толстым дело обстояло несколько иначе.

«Дорогой Мишечка! Ты постоянно присутствуешь, как американский флот в Средиземном море.

1. Вчера видели твой «Маскарад». Бесплодный спор о возможности экранизации классики ты решаешь весьма убедительно. Стихи звучат прекрасно. Да и этих зайцев ты научил играть на барабане: все читают стихи пристойно и даже с пониманием.

Евгения Симонова — моя слабость.

2. Прочитал внимательно твои летние заметки. (Осенью 1985 года я опубликовался в «Советской культуре». — М. К). У тебя «легкое перо». Пора переходить в писатели…»

После «Маскарада» я поставил там же, на учебном ТВ, еще две серии «Фауста», первая была сделана мной еще до «Маскарада».

Твой «Фауст», Миша Козаков,
Прекрасный образец работы,
Ведь ты представил нам, каков
Был замысел Володи Геге.
Володя этот (Вольфганг тож)
Был гением от мачт до киля,
И он не ставил ни во грош
Любые ухищренья стиля.
Он знал, что Зяма — это черт,
Что Дьявол он по сути самой,
Что вовсе он не Гердт, а Гёрт!
Что черт в аду зовется Зямой.
Он видел со своих вершин,
Что это все не затируха.
Ты и Кирилл — отец и сын.
А он поддал Святого духа.
И Гретхен — лакомый кусок,
Прелестный простоты образчик.
Такую хоть бы раз в висок
Поцеловать, а там хоть в ящик.
К тому же так переведен
Твой «Фауст», что не изувечен.
И до нутра пленяет он
Интеллигентским просторечьем.

Тебя поздравить, Козаков,
Стремится старый алкоголик.
(Я дал бы рифму «Табаков»,
Хоть вовсе ни при чем здесь
Лелик).

Из моих дневников 1985 года:

22 августа. «Август был интересным. Общение с Давидом Самойловым и его кругом. Членкор Б. И. Захарченя очень образован и умен; друг Самойловых Ю. И. Абызов — собиратель самойловского «В кругу себя». Сам классик замечателен, пока не переберет. Но, увы, с каждым днем дозы увеличиваются. (Меня в то лето «строгая, но справедливая» держала на сухом пайке. — *М. К.*) Эгоцентризм, вообще свойственный поэтам (разве им одним?!), в этих случаях усугубляется. Прочесть ему и Гале «Затонувший колокол» (пьеса по переписке и стихам Пастернака и Цветаевой, которую я хотел играть. — *М. К.*), по-моему, так и не удастся. Попробовал было, но… Зато читка «Клопова» прошла хорошо и серьезно. Тут Д. С. собрался и все «сек» по делу.

Цикл «Беатриче» очень хорош. Вообще июль — август были для него урожайными. Много забавного «В кругу себя». Когда выпивал свои сто пятьдесят, был замечателен. Было легко и интересно. Потом приходил Захарченя, шло увеличение дозы, и тогда Д. С. уставал, я смывался и принимался за свои дела…»

24 августа. «Вчера к ночи я опять разнюнился. (Я заболевал, сам того не зная, «гремя почками» и постыдно дрейфил. — *М. К.*) Пришлось принимать рудотель, чтобы взять себя в руки. Слабый я человек. Регина говорит: «Это еще от того, что за окном ветер». Мы вспомнили строчку из «Беатриче»:

И когда расстонется за окном Борей,
Я боюсь бессонницы не моей — твоей.

Автор вчера навестил меня. Состояние его, как душевное, так и физическое, мне хорошо знакомо. Ох, как хорошо!

«Выход…» Смутные воспоминания о вчерашнем и позавчерашнем. Комплекс вины. Самокопание и самоанализ. По кругу.

Потом поговорили о его положении, в каком-то смысле безвыходном. Десять лет они живут в Пярну. Зимой слова сказать не с кем.

В общем, как я понял, здесь у него нет настоящего общения. В

Литве нравится в этом смысле больше. Там, по его словам, есть люди европейской культуры. Он называл незнакомые мне имена. Значит, минуя летние месяцы, когда кто-то приезжает, или редкие и трудные поездки в Москву, всерьез в Пярну — одна Галя. Им вдвоем интересно, они любят и умеют разговаривать, но для него этого, разумеется, маловато. Жить же в Москве им невозможно. Дом — проходной двор. Телефон. «А я человек любопытный, выключить или не подходить не могу, а какая уж тут работа!» Невозможна жизнь в Москве и для Гали. Там приходится беспрерывно метать на стол, а ведь без гостей самих пятеро. Потом, как в Москве быть с больным Петей? Горе!

Значит, выход один — Пярну.

Здесь и написалась им за эти годы большая половина сочиненного. Однако как быть с Бореем?.. Пришли к выводу, что вообще-то лучшим для них вариантом был бы дом в подмосковном Переделкино. Но разве эти бандиты и мафиози из Союза писателей предоставят такую возможность? Горе!

А ведь еще болезни. Я ему как-то тут на днях сказал: «Вот когда прочтешь книгу Рассадина «Спутники», напиши ему». — «Ты пойми, Миша, мне же теперь читать стало очень трудно. С глазами все хуже…» Горе! Горе! Ему же всего шестьдесят пять, а выглядит на все семьдесят.

Ну, как тут не облегчить себе жизнь ВИНОМ? Вот и получается: сначала сто пятьдесят, потом еще сто пятьдесят, потом залакировал сухим, и поехало… Пришел — глядеть страшно. На лице какие-то царапины, на лбу синяк. При этом вымытый, чистый, умный (!), а внутри все, что мне так хорошо известно. У нас с ним даже симптомы одни и те же, даже этапы опьянения похожи: сначала все лучшее активизируется — читаются стихи, рассказываются истории, байки, шутки, импровизации и тому подобное. Потом вылезают обиды, часто прошлые, подспудные, окружающим непонятные, выплескивающиеся почему-то сейчас, оттого реакция на происходящее окружающим кажется неадекватной, пьяной.

«Я раньше пил и делался добрее, легче, а теперь опьянение злое», — признался он.

Ну а потом «уходы из дома» с собиранием нехитрых пожитков, паспорта, бритвы… А вообще-то: «Удержите меня…» И конечно, удерживают. Затем — беспамятство. Ох, как все это мне знакомо и понятно! Вот так мы с ним и поговорили, душу отвели. Потом ушел. Лестница у нас крутая, типа винтовой, только деревянная. Каждый раз страшно — не навернулся бы…»

Дальше запись от 27 августа, уже в Москве, после отъезда из

Пярну, обмена стихами (его) и стишками (моими), объятий и провожания нас, садящихся в такси со слезами на глазах…

«…«Затонувший» решили не трогать, а просто потрепались. И получилось на славу! Много говорили об Анатолии Якобсоне, о его книге. Он эмигрировал в Израиль и там покончил с собой. Якобсон был на год моложе меня. Один из последних (теперь их почти нет) фанатиков литературы. Еврейский мальчик с нечесаной головой, уже с порога начинавший громко говорить о литературе. Ученик Самойлова, почитавший Тарковского, Лидию Корнеевну Чуковскую… В увлечении тыкал окурки в винегрет, вертел в руках веревочку («Вот она и завилась в Израиле», — заметил Самойлов). Один из главных издателей «Списков». Грозила каторга. Отъезд. Смерть. На этот раз здорово рассказывала Галя, а Самойлов только что-то добавлял…»

На книге «Голоса за холмами» Самойлов сделал такую надпись:

Ты, Миша, Фауст и Арбенин,
Был Гамлет, будешь и Полоний,
А для меня ты, Миша, ценен
Тем, что всегда не посторонний.
Готов тебя в стихах прославить,
Воздать таланту и уму…
Дай Бог тебе играть и ставить
(Но лучше «что-то», чем «кому»).

И тут же — Регине:

Регина — Миши Министерство
(Тяжелое Мишестроение?) —
Руководит без мини-стервства
И исправляет настроение.

Регине действительно тяжело давалось «мишестроение», а Мише не всегда казалось, что им руководят без «стервства». Я много ставил, пил вино, полагая, что в нем всегда таится вдохновение, часто болел «люмбагой», лежал в больницах, писал там свой «мемуар», а Регина многократно перепечатывала его на машинке, исправляя грамматические и синтаксические ошибки, переводила с английского пьесы (только одну из которых я поставил — «Дорогая, я не слышу, что ты говоришь, когда в ванне течет вода» Роберта Андерсона) и вообще немало намучилась с

автором этих воспоминаний. А в 1993 году я по дороге в аэропорт Домодедово умудрился еще влететь в лобовой удар на шоссе и на пять месяцев вообще вышел из строя. Лежал в больнице с переломами и трещиной в тазу, и Регина помогала врачам поставить меня на ноги в буквальном смысле этого слова.

После разрыва с Региной, которая надорвалась со мной, не выдержала, отбыла в Штаты и осталась там навсегда, я обзавелся своей Анной. Уже при ней я снял драму Толстого, а потом и «Визит старой дамы» Фридриха Дюрренматта. После трудных съемок в Таллинне я привез Аню к Самойловым, у которых мы прожили тогда одну счастливую неделю. Я читал им дневниковые страницы о том, что произошло у нас с Региной. Историю всех наших предотъездных многолетних отношений они хорошо знали, а вот то, что предшествовало ее неожиданному для всех, а главное — для меня решению затормозиться в Штатах, я как мог пытался осмыслить в этих записях…

«Миша, а ведь это очень похоже на прозу. Своего рода фактоид. Да, Галя? Как тебе показалось?» Галина Ивановна согласилась с мужем, и они вселили в меня надежду: все, что происходит с нами, — не зря. Ведь люди нашего ремесла рассматривают собственную жизнь всего лишь как материал для чего-то более существенного, в этом их всегдашнее утешение, надежда и вера, — авось пригодится! Другое дело, как у кого запишется. У Самойлова в стихах, у другого — например, у Макса Фриша — в документальной лирической повести «Монток». Что вышло у меня, — не знаю. Писал, ничего не сочиняя, лишь записывая за собой, откровенно, от первого лица, делая вторых лиц — реальных живых людей — невольными участниками моего нескромного повествования. Что ж, появился такой «бесстыдный» жанр и утвердился в литературе второй половины двадцатого столетия…

Одно из самых, самых последних писем Д. С. ко мне:

«Понятны и твои грустные размышления о позднем ребеночке. Ребеночек — всегда прекрасно! Учти, что Пашку я породил в твоем возрасте. А он уже вон какой вымахал. По собственному опыту знаю, как радует и омолаживает ребенок в доме, сколько от него свежих впечатлений. Поздние дети спасают нас от старческого эгоцентризма.

Ностальгические нотки твоего письма мне тоже понятны, но это проходит, а когда появится «третий» или «третья», совсем будет другое ощущение жизни. Беспокоит только, что ишачить для денег тебе много приходится. Приучи семью к аскетизму.

Убеди, что ты не богатый, знаменитый актер, и просто бедный еврей, да еще и не полный еврей. К какому «трену» приучишь — такой и получишь.

А к общению, конечно, тянет нас, грешных. Но отчасти и по инерции. Можно довольствоваться тремя-четырьмя друзьями. А остальное — факультатив.

Очень больно было читать у тебя в письме о похоронах Арсения (Тарковского. — М. К.). Упокой его, Господь!»

Сплошные прощанья! С друзьями,
Которые вдруг умирают…
Сплошные прощанья! С мечтами,
Которые вдруг увядают…

«Мечты, которые вдруг увядают…»

Никакие «мечты» в нем не увядали. Сколько бы жил — столько бы и писал! И истину он давно познал, но Господь продлевал ему дни. Умер — когда срок пришел, на Пастернаковском вечере. Гердт, бывший на сцене, услышал за кулисами звук упавшей самойловской палки и шум за кулисами, где сидел Давид Самойлович после выступления в ожидании своего друга, чтобы выпить с ним коньячок… Умер легко. «Легкой жизни ты просил у Бога, легкой смерти надобно просить…» — как сказал другой поэт.

Настроение последних «перестроечных» лет:

«Стараюсь отложить на более отдаленный срок поездку в Москву… Здесь, у нас, довольно тревожно, но, думаю, до крайности не дойдет. Порядок и дисциплина соблюдаются… А в Москве боюсь погрузиться. Там все сложнее и опаснее».

Дальше то, что я уже цитировал, — про стихи, «выходящие из моды», про «искусство — место неогороженное», «скучно быть либералом…». Помню одно из наших с ним последних совместных выступлений в Пушкинском доме на Кропоткинской. На какой-то вопрос о новых временах отвечал как бы нехотя, без особого либерально-демократического энтузиазма.

Поверить новым временам
Не так легко при ста обманах…

Он не дождался многого — и хорошего, и дурного, и невероятно страшного, и невероятно интересного. Но еще при его

жизни начала происходить смена эпох — понятий, категорий и ценностей. Уходили люди, друзья разных поколений. Одни навсегда, другие, вроде меня, отчаливали…

На панихиде в Доме литераторов, где стоял гроб с его телом, вместо прощального слова я прочел его стихи:

Хочу, чтобы мои сыны
И их друзья
Несли мой гроб.
В прекрасный праздник погребенья,
Чтобы на их плечах
Сосновая ладья
Плыла неспешно,
Но без промедленья.
Я буду горд и счастлив
В этот миг
Переселенья в Землю.
Что уха мне не ранит
Скорбный крик,
Что только небу внемлю.
Как жаль, что не услышу тех похвал,
и музыки,
и пенья!
Ну что же!
Разве я существовал
в свой день рожденья?
И все же я хочу, чтоб музыка лилась,
Ведь только дважды дух ликует:
Когда еще не существует нас,
Когда уже не существует.
И буду я лежать
С улыбкой мертвеца
И неподвластный всем недугам.
И два беспамятства —
Начала и конца —
Меня обнимут
Музыкальным кругом…

22 апреля 1992 года
Тель-Авив

IX

Писался «Растрепанный рассказ» о Самойлове запоем. И, признаться честно, сопровождался запоем. Ну, положим, слово «запой» подразумевает нечто другое. Как когда-то шутил Аксенов: «С утра выпил — и целый день свободен». Нет, с утра я прибегал только к спасительному пиву, потом садился за стол и запойно писал, целый Божий день. А дни стояли тогда и впрямь Божьи. Шел Песах — еврейская Пасха. Доносилось пение из соседней синагоги, а я сидел на балконе нашего пентхауза и, несмотря на все религиозные запреты, с упоением работал. Да и работал ли я? Можно ли назвать работой то, чем я занимался? Работа — это сидеть в ульпане и долбить иврит, чесать концерты, зарабатывая бабки для семьи по городам и весям, как той, необъятной, так и иной, величиной с подмосковный уезд. («Что будете делать завтра?» — «Осматривать Израиль.» — «Ну, это понятно. А после обеда?») Работать — это выдавать на-гора уголь, строить дома, озеленять пустыню, сажать деревья, на худой конец — играть на сцене «Чайку» на иврите. А мои писания — не работа. Хобби. Кейф, кайф. Кеф, как произносят это слово на иврите. Бегство в себя от себя самого и того, что окружает в действительности и наяву.

Побегу очень способствует отрадное похмелье, «осенней стужи друг» помогает, как выяснилось, и весной. Главное — не перебрать раньше времени. Вот ближе к ночи, когда уже отмарал страниц десять-пятнадцать, с чувством законной гордости можно приступить к возлияниям.

Мой театр и ульпан, где я уже грыз гранит науки, долбал «хибру» в компании еще сорока таких же, как я, олим хадашим, в Песах, слава Богу, закрыты. И несколько пасхальных дней я, презираемый моими близкими, расслаблялся. Пил и вспоминал, марал бумагу и пил. Однажды утром я не услышал звуков синагогального пения. Праздники закончились.

Ульпан. В восемь утра в классе сидят 30–40 взрослых людей, чуть не сказал: разных национальностей. Национальность как бы одна, но люди, безусловно, разные: полный смешливый господин, похожий на актера Филиппа Нуаре — из Прованса; жгучая брюнетка, которая усердно перекатывает все с классной доски в свою тетрадь, молчит даже во время переменок и злится на русских, которые достают учительницу постоянными вопросами, — из Аргентины. Клерку-американке легче: наша «мора» — учительница — знает английский, и они легко находят

контакт. Среди великовозрастных учеников, сидящих за партами, как послушные школьники, попадаются и другие, знающие английский. А вот что делать тем, которые знают только русский или туркменский? Ведь наша мора ведет уроки исключительно на хибре. И не только наша. Таковы правила во всех израильских ульпанах. Исключений не бывает: умри — но пойми, что тебе втолковывает учительница! И она старается, как может. Это какой-то полугипнотический сеанс — все средства хороши, лишь бы эти переростки схватили суть и хоть что-нибудь запомнили. Мора пританцовывает, бьет в ладоши… Не урок — пантомима. Мел в ее руках, словно белая птичка, порхает по доске, «рыболовных крючков» и знаков прибавляется, прибавляется, в глазах рябит, пальцы, отвыкшие держать перо, деревенеют, глаза слипаются, голова не работает. Боже, когда же переменка?!

Высыпаем на переменку, пьем кофе, курим во дворе. Все почему-то друг с другом на «ты» — в иврите, как и в английском, нет «вы». Наш русский оле извлекает из вновь изучаемого языка именно это правило и охотно переносит и использует его в родной русской речи.

— Миша, ты понял, чего она там в конце урока про прошедшее время объясняла? — достает меня вопросами словоохотливая парикмахерша Соня из Ростова-на-Дону, которая по возрасту годится мне в дочки. — Ты извини, что я на «ты», тут все так. Так что она там натараторила, Михаил?

Я пытаюсь, как могу, объяснить Соне из Ростова то немногое, что сам с трудом понял.

Меня окружают наши олимы. Они все еще не могут привыкнуть, что в их классе сидит известный немолодой актер, которого раньше у себя в Полтаве или Бендерах они видели исключительно по телеку. Его-то в Израиль каким ветром задуло, чего ему в его Москве недоставало? Небось, и машина, и дача…

— Миша, когда я еще в школе в пятом классе училась, мы с девчатами после «Амфибии» все спорили: кто красивей — ты или Коренев. Я тогда за тебя была. Наверно, чувствовала, что ты тоже еврей. А что Вертинская, сейчас в Париже живет? Я тут в русских газетах читала…

— Между прочим, мне лично Ельцин нравится меньше, чем Руцкой, — басит кто-то.

— А у Руцкого мать — еврейка. Он сам в интервью тут намекал. И в кипе у Стены Плача сфотографировался. Сама в газетах снимок видела.

— Политика это все. Когда они сюда приезжают, они все евреев любят, а там…

— Ну, зачем ты, Саша? Я, между прочим, сама русская. У

меня только муж еврей!

— Михаил Михайлович, извините, — обращается ко мне какая-то дама, скорее всего моя ровесница. — А вы тут только на иврите будете играть или можно рассчитывать на спектакли и по-русски? Мы с мужем — москвичи, старые театралы. Помним вас в охлопковском «Гамлете», и «Двое на качелях» в «Современнике» помним. Бедный Евстигнеев! Как это с ним произошло?

— Миша, кто ставил по телеку пьесу про евреев, где ты врача играл? Мы ее поглядели и твердо решили отваливать!

Речь шла о пьесе Артура Миллера «Случай в Виши», где я действительно играл врача-психиатра в телеспектакле, который сам и поставил. «Виши» часто вспоминают новые израильтяне в связи со своим решением отвалить на историческую родину. Стало быть, добавил я абсорбированных своей постановкой, увеличил население Израиля на какой-то малый процент.

— Товарищи, дайте артисту отдохнуть! Устроили, понимаешь, творческую встречу! Миш, ты с них шекели бери! Бэсэдер? — И все весело смеются. Смеюсь и я — куда денешься?

И снова «рыболовные крючки» мелом, и повторение хором новых слов, и дурацкие вопросы к море, и запись домашнего задания «со страницы 135 по страницу 144». Значит, еще и дома надо часа два-три помучиться над этой китайской грамотой. Наши пальчики устали, мы читали, мы писали… Ох, как же устали наши пальчики, наши бедные головки! Как болит поясница, а главное, душенька болит, нет ей, душеньке, покоя. Нет ей веселья и радости почему-то.

Бреду с ранцем домой жаркими улицами Тель-Авива, на витрины уже не смотрю, спрягаю на ходу глагол «ходить» — «лялехет». «Ани олех, ат олехет, анахну олхим, хем олхот». «Я иду по ковру, ты идешь, пока врешь, мы идем, пока врем, они идут, пока врут…»

— Михаил, извини, что отвлекаю, ты видел вчера по телеку, как Валентин Гафт в новом фильме играл? Класс! Не видел? Посмотри, его, наверно, еще повторят! — догнал меня мой сосед по парте и пристроился прогуляться со мной до ближайшей автобусной остановки.

Да, хотел бы я посмотреть на Гафта или Квашу в моих предлагаемых обстоятельствах, в моем израильском телесериале. Но они-то в нем отказались играть, даже и не собирались! Умные, бля!

В каждом телесериале или фильме, если режиссер не мрачный мизантроп, зануда и комплексант, занятый лишь самим собой, расковыриванием своих ран и полагающий, что лишь его

внутренний мир, строй мыслей и художественных образов и что лишь его взгляд на происходящее вокруг способны поразить публику, должен дать светлые, счастливые и смешные куски. Ну, хотя бы по закону контраста. Ведь жизнь, как известно, полосатая. Чего стоил бы великий Феллини без чувства юмора или хотя бы сарказма? Бывают ли великие без юмора?

В моем невыдуманном израильском телесериале просто необходимы светлые сцены. Да их и не может не быть, хотя бы потому, что он документален.

Маленький Мишка — очарование, он блаженствует в нашем дворце, и я, глядя на него, испытываю настоящее счастье и чувство полноты бытия. Этого никогда, что бы дальше ни произошло, не следует забывать.

И в то же время, как всегда, чувство поразительной грусти: ведь все это временно, но ведь и сама жизнь временна. Хотя бы ради этих счастливых мгновений стоило менять жизнь последних московских лет, полную тоски, несмотря даже на творческие радости, очень кратковременные к тому же.

«Чайка» сыграна. Сделан и показан по телевидению документальный фильм обо мне под названием: «Я должен играть». Сняли для России тележурнал, где я ведущий, читаю там хорошие стихи: Пушкин, Тарковский, много из Бродского. Сыграно два десятка литературно-драматических концертов за приличные «бабки». Лучшие концерты — в Иерусалиме и Тель-Авиве — как по успеху, так и по публике (в основном москвичи, ленинградцы — интеллигенция). Возникало ощущение 60-х годов, как где-нибудь в Политехническом или ленинградском Дворце имени Первой пятилетки. Так вот где она, та, моя публика! А я в Москве думал, куда она подевалась.

Мной озвучены для России пять фильмов компании «Уорнер Браззерз», лучший среди которых «Садовник» («Будучи там»), где я озвучил самого Садовника. Показал с успехом мою «Тень» в разных городах Израиля. Заработал в несколько раз больше, чем все, что я получил за постановку «Тени» на Мосфильме.

Пишу иногда для местных русскоязычных газет. Газет много, все они полусамодеятельные листки, ну да и неважно. Я же публикую в основном из ранее написанного: «Два мира — два де Ниро», о клане Михалковых, об Арсении Тарковском и подобное.

Смотрю спектакли на иврите в «Габиме», в Камерном и русскоязычном «Гешере», который вот-вот перейдет на иврит. Из понравившихся — «Гамлет», эксперимент в малом зале на 80 человек, «Розенкранца и Гильденстерна» уже видел в Москве, подождем на иврите, остальные спектакли мне не нравятся. «Гешер» приступает к булгаковскому «Мольеру», пока на русском,

поживем — увидим.

И люди, люди, люди, московские и здешние! Сколько гостей я уже принял у себя в пентхаузе, сколько интересных разговоров! Марк Захаров и Олег Шейнине, Зиновий Гердт, Сережа Юрский с Теняковой, Лазарев с Немоляевой, Окуджава с женой, Саша Калягин с женой, Гундарева с Шакуровым, Юра Башмет, Валера Гергиев, Юрий Темирканов, Юлик Крелин, Илья Баскин и Людка Штерн из Штатов… Мой фотоальбом закончился, надо заводить новый. Ведь Израиль как бы шестнадцатая республика несуществующего Советского Союза. «Все флаги в гости будут к нам». И слава Богу, есть с кем почесать язык.

С моим американским другом Рафиком Бароном ездил по стране: Вифлеем, Иерусалим, Мертвое море, бедуины, Кинерет, Назарет и прочее.

Что ж, разве первые восемь месяцев можно считать пустыми и безрадостными? Ведь за каждой, даже короткой записью — жизнь, взлеты и падения, радости и огорчения. Как сказано у моего любимого Арсюши Тарковского, замечательного поэта: «Жизнь хороша, особенно в конце».

X

Арсений Александрович Тарковский. Арсюша. Называю его так не из фамильярности — от нежности. Помню чрезвычайно острое чувство жалости, которое я испытывал перед его уходом. Он уже почти не слышал, взгляд его обращен был внутрь. Я запомнил его на вечере Александра Шереля, проходившем в малой гостиной ВТО по случаю премьеры книги Саши «Рампа у микрофона», — старик был очень красив, благороден, элегантен. На вечере я читал его стихи. Читал все, что знаю наизусть. Александр Шерель под гром аплодисментов представил малочисленной ВТОшной аудитории Арсения Александровича Тарковского, именуя его великим поэтом нашего времени. «И вот парадокс, — сказал Саша. — Нет, не парадокс, а просто-напросто хулиганство, что стихи Тарковского за 40 лет ни разу не исполнялись по радио».

А ведь он фронтовик, инвалид Отечественной войны, имеющий боевой орден Красной Звезды. И вот, поди ж ты… Я вижу две, по крайней мере, причины тому, почему первый зам ныне отправленного на заслуженный отдых героя соцтруда товарища Лапина некто товарищ Орлов категорически запрещал исполнение стихов Тарковского по радио. Несмотря на то, что я не раз обращался к нему. Да что я, обращался сам Роберт Рождественский, и это не возымело действия! Первая —

сомнительность — для товарища Орлова — направленности и стиля поэзии Арсения Александровича Тарковского. Социально чужд, эстетство, много про Бога, ничего про строительство нового общества, упадничество и унылость, упоминания всяких там Ван-Гогов, Эвридик и Одиссеев. И вообще, кому это все нужно? И второе обстоятельство: фамилия. Тарковский — это тот, который снял Андрея Рублева? Ах нет, это его отец? Но ведь все равно Тарковский… Да нет, сегодня это пока не пройдет, извините.

Дети, как известно, не несут ответственности за грехи родителей, но оказывается, что родители несут ответственность за грехи детей.

А познакомились мы с ним в 50-м году на Рижском взморье, в Доме творчества в Дубултах. Мне было 16 лет. Арсений Александрович всегда казался мне очень красивым. Даже тогда, на Рижском взморье, когда я мало что смыслил в истинной красоте и даже не знал, чем занимается этот красивый необычной красотой человек на протезе. То есть знал, что он переводит какие-то восточные стихи, а его жена, как теперь говорят, «перепирает» с английского прозу. Но знакомство наше, перешедшее в дружеские отношения, мою бесконечную любовь и преданность поэзии Арсения Александровича, чтение его стихов с эстрады, совместные выступления на его творческих вечерах, началось с пляжного знакомства на Рижском взморье.

Тарковские любили гульнуть в приморских ресторанах «Корсо» и «Лидо», которые мне тогда казались заграничными, да и им, по-моему, тоже. Насколько мне известно, ни Арсений Александрович, ни Татьяна Алексеевна не могли в те годы бывать дальше Прибалтики. Они часто прихватывали меня в эти очаги разврата в 50-м и 52-м, когда мы снова отдыхали на взморье. Угощали меня ужинами в этих самых «Корсо» и «Лидо». Иногда мы даже совершали поездки в Ригу, и уже в столичных ресторанчиках я выпивал с ними две-три рюмашки водки.

Вскоре я стал москвичом и начал бывать у Тарковских в доме на Аэропортовской. В 56-м году вышла первая небольшая книга его стихов, которую он мне подарил. Теперь у меня есть все выходившие книги Арсюши, и все с добрыми словами, обращенными ко мне и моим женам. Жены мои менялись, а наша дружба оставалась неизменной. Только одна жена — Регина разделила со мной любовь к поэзии, и в частности к стихам Тарковского и к нему самому. Арсений Александрович полюбил Регину. Он вообще всегда был дамским угодником, джентльменом в поведении с женщинами — в этом смысле он напоминал мне Эйхенбаума, старого Эйха.

Когда его сын от первого брака Андрей Тарковский поставил

«Гамлета» в Театре имени Ленинского комсомола, мы с женой после спектакля, где Гамлета играл покойный Солоницын, зашли к Арсению Александровичу поделиться впечатлениями. Нам показалось, что спектакль, который не понравился залу, был по-своему весьма интересен. Тарковские жили недалеко от площади Маяковского. Эта их квартира была меньше аэропортовской, где они жили раньше. Там, на Аэропортовской, было довольно просторно, и наряду с другими предметами обстановки стояли многочисленные телескопы разных размеров. Тарковский увлекался астрономией. В его поэзии это чувствуется: созвездия, орионы, стрельцы, небо…

В этой квартире, на Садово-Кудринской, что поменьше, телескопы не умещались, но помню стеллажи с книгами и пластинками, пластинок больше, чем книг, хотя и книг было предостаточно. Музыку классическую Тарковский знал и любил чрезвычайно.

Сел старик на кровати,
Заскрипела кровать.
Было так при Пилате,
Что о том вспоминать?

Эти его строчки пришли мне в голову, и кажется, что я их тут же процитировал, когда увидел Арсения Александровича в пижаме, без протеза, сидящим на своей кровати. Он извинился перед Региной, что в таком виде принимает даму, но был очень весел и возбужден.

Мы ему и Татьяне Алексеевне рассказывали о своих впечатлениях, о «Гамлете», хвалили даже с преувеличениями, зная, как старик любит и гордится своим талантливым сыном-режиссером. Как душа его тосковала по Андрею!

После «Иванова детства», после «Рублева», после «Зеркала» помню премьеру «Сталкера» в Доме кино. В те летние дни шел Московский международный кинофестиваль, и все бегали по разным точкам. Мы встретились с Тарковским у кинотеатра «Мир» и заговорили о «Сталкере» Андрея. «По-моему, это гениально», — сказал отец. Хотя и мне эта картина тоже чрезвычайно понравилась, но утверждение Арсения Александровича показалось несколько преувеличенным. Однако в его устах оно прозвучало просто и серьезно: «По-моему, это гениально» — как само собой разумеющееся, и помню, что меня это не раздражило, а даже умилило. «Имеет право!» — подумал я.

25 июля какого-то очередного года его юбилея, когда Тарковскому-отцу исполнилось 70 лет, я был приглашен в Дом

творчества Переделкино, где старик в столовой, просто в столовой, отмечая свой юбилей. Народу было человек двадцать. «А где Андрей, почему его нет?» — «Где-то снимает. Он должен позвонить». Отец очень переживал, что в этот день сына не было рядом. Я даже точно не помню, снимал ли тогда Андрей, или просто готовился к съемкам, или почему-то не смог, или не захотел приехать. Но отцу явно его не хватало.

Сел старик на кровати,
Заскрипела кровать.
Было так при Пилате…

Ему было, судя по всему, интересно и приятно послушать наш рассказ о «Гамлете», поставленном его сыном, но мысли его были заняты другим. Глаза весело блестели.

— Миша, — сказал он. — Тут вдруг Господь ниспослал мне радость, озарение, что ли. Благодать на меня снизошла. И вот написал быстро и легко. Прочтите это с листа. Поэмка — небольшая, не пугайтесь. Прочтите вслух, сейчас.

— Арсений Александрович, да как же я могу, дайте хоть глазами пробежать!

— Не надо. Вы сразу разберетесь. Вы же меня много читали.

Передо мной лежала отпечатанная на пишущей машинке поэмка, страничек на восемнадцать-двадцать.

Кое-где машинопись была еще исправлена от руки автором, и чернилами были вписаны новые строки. Успев пробежать первую страничку глазами и почувствовав стиль и ритм, я сначала робко, осторожно начал чтение с листа, потом вошел и начал музицировать смелее. «Чудо со щеглом» — это истинное чудо. Вспомнилось мандельштамовское: «До чего щегол ты, до чего ж щеголовит!»

Месяца через два я уже читал на творческом вечере Тарковского в Политехническом в присутствии автора в битком набитом зале эту поэму. Читал, боясь забыть, еще держа перед собой подаренную машинописную рукопись. В этой поэме Тарковский поднялся до высокого лиризма, до грома державинской оды, до ламброзовской чертовщины и одновременно насмешки над ней.

Многое нас связало с Тарковскими. С отцом во много раз больше, чем с его знаменитым сыном. Андрей лежал в парижской больнице, когда я навещал Тарковских зимой в Матвеевском. Старик очень сдал. «Миша, говорите, пожалуйста, громче, Арсюша стал очень плохо слышать», — сказала мне Татьяна Алексеевна. Уже тогда мне показалось, что глаза у Арсения

Александровича были обращены внутрь. Я поинтересовался у Татьяны Алексеевны, знает ли отец, что Андрей серьезно болен. По счастью, как я понял, он отталкивал от себя какую бы то ни было любую мрачную информацию. То ли из чувства самосохранения, то ли от какого-то странного недопонимания трагической ситуации с сыном. А понял я, что причиной тому — не старческий эгоцентризм, а нечто другое, лишь летним солнечным днем 19 июля 86-го.

Мы с Сергеем Юрским сделали пластинку на «Мелодии» по стихам Осипа Мандельштама. На конверте будущей пластинки нужно было написать слово об Осипе Эмильевиче. Редактор захотела, чтобы это сделал Арсений Александрович Тарковский, у которого есть прекрасное стихотворение о Мандельштаме «Поэт», давно читаемое мной с эстрады.

С моим другом, Игорем Шевцовым, мы поехали в Матвеевское, где в Доме ветеранов кино жил Тарковский с женой Татьяной Алексеевной. Предварительно я говорил с ней по телефону о возможности визита к Тарковскому, изложив суть дела. Разговор с Татьяной Алексеевной меня встревожил:

— Арсюша неважно себя чувствует, Миша. Сейчас тут люди, я не могу говорить.

— Сердце? — спросил я.

— Не только. Скорее даже не сердце. Мне неудобно продолжать разговор. Позвоните в конце недели.

В 12 часов дня мы подъехали к Дому ветеранов кино, и первое, что я увидел, была фигура человека в сером костюме, который, опираясь на костыль и палку, поднимался из матвеевского садика к дому. «Арсений Александрович!» — окликнул я старика. Я крикнул достаточно громко, зная, что Арсений Александрович стал плохо слышать. Он повернулся на оклик и стал вглядываться, пытаясь понять, кто вылезает из «жигуленка». Я, очень обрадованный тем, что увидел старика на своих двоих, гуляющим по улице, пусть при помощи подпорок, подошел к нему с шутливым боярским низким поклоном — рукой в землю. Он шага за три распознал меня и ответил шутливым же восточным приветствием: приложил руку ко лбу, к губам и протянул ее в мою сторону, давая понять, что рад мне. Мы расцеловались.

Арсений Александрович с утра был чисто выбрит, от него пахло одеколоном, свежая чистая рубашка, галстук. Я представил ему моего друга.

— Таня еще спит, — сказал Арсюша. — К нам нельзя.

— А мы посидим с вами, Арсений Александрович, здесь, во дворе, если это никак не нарушает ваших планов.

Планов мы не нарушили. Как потом выяснилось, не было их у него совсем. И, судя по всему, уже не будет никогда.

После расспросов о его здоровье, о том, как здесь живется, как кормят и т. д., я рассказал ему, что недавно в Ленинграде читал на концертах его стихи и их прекрасно принимали. Его это заинтересовало и слегка обрадовало. Я привез из Ленинграда его пластинку, где Арсений Александрович сам читает свои стихи «Я свеча, я сгорел на пиру» — запись 80-го года.

Арсений Александрович надписал мне эту пластинку: «Дорогому Мишеньке на добрую память с неизменной любовью. 19 июля. А. Тарковский». Потом сказал: «Надо же и год вписать». И над строчкой вписал: 1986.

Эту книгу мне когда-то
В коридоре Госиздата
Подарил один поэт.
Книга порвана, измята,
И в живых поэта нет.
Говорили, что в обличье
У поэта нечто птичье
И египетское есть.
Было нищее величье
И задерганная честь.

Мне, да и Игорю Шевцову, было достаточно провести с Арсением Александровичем полчаса, чтобы понять, что идея обречена. Старик надписал мне свою пластинку, а через пятнадцать минут — всего пятнадцать минут! — когда его взгляд вновь случайно упал на нее, спросил:

— Это что тут, мои стихи?

— Конечно, Арсений Александрович, — отвечал я, переглянувшись с Игорем. — Я же говорил вам, что приобрел пластинку в Ленинграде. Вы же мне ее надписали! Арсений Александрович, — продолжал я после паузы, — расскажите о Мандельштаме!

— Что?

— Ну, как вы увидели его в первый раз, как полюбили его стихи, как и когда он вам подарил книгу в Госиздате, как он читал стихи сам?

Разумеется, все эти вопросы мы с Шевцовым задавали постепенно, очень деликатно, пытаясь раскрутить старика на подобие рассказа, который бы я сумел потом записать и дать ему на подпись. Напрасно…

Передо мной сейчас один-единственный листок с

несколькими невнятными полуфразами и четверть-мыслями, которые он повторял по три-четыре раза каждую после огромного душевного напряжения. Он закурил по секрету от жены мою сигарету, благо Т. А. все еще не выходила на улицу, где мы сидели на садовой скамейке на крыльце дома престарелых. Я курил тоже и стряхивал пепел на землю. Арсюша несколько раз сказал: «Миша, не стряхивайте пепел на пол!» А сам при этом аккуратно тряс пепел в цветочницу, стоявшую на крыльце дома.

Что же это за фразы, которые я сумел тут же записать за поэтом о поэте другом, который оказал, как мне кажется, немалое влияние на молодого Тарковского, в чем последнего не раз упрекали его недоброхоты? «Мандельштам был замечательный поэт. Он прославился очень рано. Я ему читал свое раннее стихотворение. Стихи ему не понравились, и он меня очень ругал». Раза три-четыре повторил он именно эту фразу. Причем без тени обиды, а так, констатировал как данность.

— Как он сам читал, Арсений Александрович? Вы слышали его?

Мучительная пауза.

— Слышал.

— Где?

— В Политехническом.

— В каком году?

— Не то в 37-м, не то в 38-м.

— Наверно, раньше, Арсений Александрович? — сказал Шевцов.

— А может быть, это было в конце 20-х. Да, скорее всего именно так.

— А как он читал свои стихи, не помните?

— О, он жутко завывал, жутко!

— Читал, заботясь о звучании, о музыке стиха, пренебрегая смыслом, да, Арсений Александрович?

— Он жутко завывал. Читая, страшно завывал. — Пауза.

— Ну что-нибудь еще, Арсений Александрович, — сколь можно деликатнее просил я.

— Вы ведь встречались с ним и в Госиздате? — попытался облегчить ситуацию Игорь.

Пауза.

— Встречался. Вот он однажды показывал мне новый пасьянс. Кажется, в Москве он учил меня, как раскладывать новый пасьянс.

— Он был контактный человек — Мандельштам?

— Нет.

— Что, он был скорее замкнутым человеком?

— Да.

— И с Анной Андреевной тоже? Она ведь его любила и дружила с ним?

— Да. Она была замечательной женщиной. И вы знаете, Миша, с ней было легко. Ведь она была с юмором. Миша! Я ничего не помню… Ничего, Миша, простите, я ничего не помню…

На прощание мы расцеловались с моим дорогим Арсением Александровичем, с моим дорогим Арсюшей.

XI

Когда-то в «Литературной газете» я вычитал неизвестную эпиграмму, приписываемую Александру Сергеевичу Пушкину. Разговаривают двое, юноша и старик.

Юноша: О независимость, ты друг, ты идол мой. Души богатство не возвысит. Что деньги?

Старик: Деньги что? От денег, милый мой, и независимость зависит.

Стремясь к независимости, как не относительно сие понятие, я и в России, тогда еще в Союзе Советских Социалистических Республик, пытался ее достичь, вкалывая и крутясь волчком. Театр, кино, телевидение, радио. Но главное: «нет больших ролей, есть маленькие ролики». Они-то, эти маленькие ролики, еще с незапамятных времен «Убийства на улице Данте» или «Человека-амфибии», выручали. Ноги в руки — и с творческими вечерами по городам и весям нашей необъятной. Вкупе с московскими гонорарами это и составляло в месяц в среднем рублей семьсот — сумму по тем временам немалую. Конечно, на эти заработки ни дачи, ни камушков для жены или шубы не купишь. Машины — тоже. Правда, если сильно экономить, не ходить в ресторан ВТО, не ездить время от времени отдыхать на Пицунду или в Пярну, не принимать гостей — на «москвичок» можно поднатужиться. Если бы еще при этом не строить кооперативную двухкомнатную квартиру и не платить алименты многочисленным женам! Однако страха не заработать вообще и помереть с голоду не было. Эти ролики или концерты от общества книголюбов, гонорары за фильмы и за озвучивание чужих картин («Курочка по зернышку клюет») обеспечивали желанную независимость. «Независимость… Словечко-то ерундовое, но уж больно сама вещь хороша!» — как говаривал тот же Александр Сергеевич.

Подзаработав, можно было позволить себе ставить на телевидении «Фауста» или «Маскарад» за символический гонорар, а получив его, даже отправить целиком в помощь Чернобылю или приобрести путевку в Испанию и насладиться

картинами Эль-Греко, поглазеть на корриду. Словом, жили. Крутились, вертелись, вкалывали, каждый, как мог. Однако было чувство этой пресловутой стабильности. И все в рамках своей профессии, я подчеркиваю — своей! А если еще народного СССР получить — к «Кремлевке» прикрепят, а потом и на Новодевичье свезут. Ну на Ваганьковском уж точно место обеспечено.

И вот тут грянула она, перестройка, которую так долго ждали и готовили собственными руками. Она обрушилась, как Берлинская стена, и под ее обломками оказались многие из тех, кто не чаял, что доживут до перемен. Ведь не всем дано открыть L-клуб на телевидении, торговать нефтью, покупать или продавать. Не каждый актер или режиссер способен кланяться в ноги новым денежным тузам, пить с ними, развлекать за столом, паясничать, чтобы они расщедрились и отслюнявили отмытое на фильм, спектакль, телепередачу. Да и не на всё дадут! Кто платит, тот и музыку заказывает. В погоне за независимостью, в тайной надежде обеспечить ее, занимаясь только своей профессией — ничем иным более! — я и оставил свой дом на Ордынке, свою очень-очень малую родину.

А как живет израильский актер в Израиле? Трудно живет. Также крутится волчком, также вкалывает: театр, радио, озвучание американских мультиков, зверушек, халтура на ТВ, в кино… Еще бы лучше у американцев сняться, если позовут, если они что-нибудь снимают в Израиле. И реклама, реклама, реклама! Везде где придется вожделенная реклама, за которую башляют по вышке. Молодежь, особенно студенты, подхалтуривают официантами, нянчат чужих малюток, устраиваются как кто может. Это израильтяне, с детства говорящие на иврите, для них и английский — не проблема. А мы? Нам-то без иврита и зверушку не озвучить. У нас остается только великий и могучий. Не улицы же мести, в самом деле, или офисы сторожить! Я, правда, встречал здесь актеров из России, из бывшего Союза, которые работали и охранниками, и помещения убирали.

Летом 91-го года вновь прибывшие русские перепиливали свои скрипки, виолончели и контрабасы на всех центральных улицах и площадях Тель-Авива, дудели в трубы и плакались саксофонами, шпарили на гармошках, раздували меха аккордеонов, пели под гитару. В старом Яффо одна дама играла на арфе. Не город — музыкальный фестиваль. Лишь избранные играли в оркестрах и пели в оперном хоре. Правда, этих избранных было довольно много: в маленьком Израиле любят симфоническую музыку, и каждый более или менее уважающий себя город содержит свой оркестр. Наши собирались в трио и квартеты, организовывались в ансамбли скрипачей, устраивались

в музыкальные школы, давали частные уроки. Хочешь жить — умей вертеться.

Разумеется, я не веду речь о музыкальных именах вроде скрипача Венгерова. Хотя, скажем, лауреат многих премий Владимир Бак не нашел себя в Израиле и через год, оставив историческую, двинулся дальше, в Америку. Да и замечательные музыканты и педагоги, московские консерваторцы, пианистка Дина Йоффе и ее муж, скрипач Михаил Вайман, с очень талантливым и перспективным пианистом-сыном, предпочли Англию или Японию Земле Обетованной, где у них была работа по профессии. Почему предпочли? Это уже другой разговор.

А почему валит из Израиля коренной израильтянин? Почему молодой паренек, всерьез мечтающий посвятить себя кинематографу, уезжает учиться в Америку, в надежде остаться там? Ведь в Израиле в университете есть кафедра кино, есть даже маленькая киношкола. А сколько израильтян трудится в Голливуде, ставит спектакли в Германии или Австрии. В Израиле четыре с лишним миллиона жителей, около миллиона живут за границей. Как я слышал, очень любят свою родину, свой дом… Но предпочитают жить в Штатах. Поди пойми…

Что, только презренный металл? Не думаю. Дело в том, что молодой стране было не до искусства. Были дела в тысячу, в миллион раз поважнее театра и кино. Это понимает каждый ребенок. Каждый израильтянин вправе гордиться своей маленькой, но грандиозной страной. И он гордится ею: строит, благоустраивает, озеленяет и защищает. А кино?.. Что ж, более чем достаточно того ослепительного, что предлагает рынок, от Феллини и Бергмана до Стива Спилберга и «Урги» Никиты Михалкова. Мои студенты театрального института расспрашивали меня и об Андрее Тарковском. Кое-кто из них видел что-то еще, кто «Москва слезам не верит», кто «Такси-блюз». Но, разумеется, на израильском рынке русское кино, мягко говоря, не лидирует. Как и местное, израильское. Телевидение? Здесь хороши только детские передачи. Целый канал отдан детям. Есть свои любимцы среди телеведущих и у взрослых — но это, как правило, ток-шоу, приперченное музыкой.

О шоу-бизнесе говорить и писать неохота. Шоу-бизнес — он, видать, и в Африке шоу-бизнес. Побеседуем о театре. Он наш кормилец и поилец, только там можно — пусть и с чудовищным акцентом — что-то изображать на чужом языке и получать зарплату. В Камерном и «Габиме» — регулярно, в «Гешере» — увы, не всегда. Мне зачли 34 года работы в России и присвоили 12-ю категорию, в переводе на русский — первую. Не высшую, но вполне почетную. Если играешь примерно 20–25 спектаклей в

месяц, зарабатываешь около 2000 долларов. Звучит красиво для русского уха, не так ли? А на самом деле, учитывая, что Израиль довольно дорогая страна, совсем не так уж много. И потом, 25 спектаклей в месяц сыграть почти не удается. Для этого надо участвовать в шлягере или быть занятым в нескольких спектаклях одновременно. Мне сие пока не удавалось в силу многих обстоятельств — и в силу многих причин, думаю, не удастся. Ну не хочу я играть что попало, в чем попало и у кого попало! Ну хоть убей меня. Можно убежать из страны, но от себя-то не убежишь… Был одиноким волком, таким и сдохнешь.

Побегал я почти в массовке в «Ричарде III», поставленном режиссером Омри Ницаном, в ролях всех католических священников одновременно, поучаствовал сразу в двух больших ролях двух раввинов в спектакле Йорама Фалька «Вчера, позавчера» по роману Шая Агнона и сказал себе: «Хватит, Миша, достаточно! Если ты ехал в Израиль, чтобы угодить в сумасшедший дом, — считай, что ты уже почти достиг желаемого».

Мне доводилось играть в России в разных театрах и разных спектаклях, в том числе и очень маленькие роли. В том числе и в молодом «Современнике». Да ведь и я тогда был молод, и «Современник» существовал по студийным законам. Мы с Галей Волчек не то чтобы гордились, но особого унижения не испытывали, когда выезжали на фурках в спектакле Бориса Львова-Анохина «Старшая сестра» и в качестве членов приемной комиссии решали судьбу володинской Нади Резаевой, произнося наш нехитрый текст, состоящий из двух-трех реплик. А на следующий день Лиля Толмачева — Надя Резаева — отплясывала безмолвную фрейлину в «Голом короле», где у меня была роль. А еще раньше я переиграл всех воров, алкашей, цыган и вредителей в комедии Николая Погодина о Беломорско-Балтийском канале. Я даже в «Гамлете» поначалу играл не только самого принца Датского, но и стражника, когда Гамлетом был Е. В. Самойлов. И через это прошел в школе Охлопкова.

С тех пор минуло почти сорок лет! Согласитесь, непросто пожилому артисту, который мог бы в Москве претендовать и на роль самого Ричарда III, произносить свои скромные реплики на иврите, облачившись сначала в сутану, а потом — в солдатской униформе — участвовать в массовке, даже если это обеспечивает постоянную зарплату в полутвердой валюте и отчисления на пенсию! Ох, непросто. Сознание же того, что «Ричард III» в Камерном — помпезное и бессмысленное зрелище, к тому же слизанное с какого-то английского модернового спектакля (израильские режиссеры не прочь лишний раз съездить в Англию

или воспользоваться видеокассетой), тоже профессиональной гордости не прибавляло. Однако смирял себя, учил иврит в ульпане, за кулисами, практиковался в театральном буфете, в гримерках, надеялся на будущее и регулярно получал зарплату. Будущее обернулось двумя раввинами в спектакле по Шаю Агнону, и вот тогда я действительно запел Лазаря!

Представьте себе, что вы иностранец, прибыли в Россию из Эстонии и вам предстоит выучить сразу две роли, не на русском даже, а на старославянском. Или освоить текст Андрея Белого, или вологодскую речь Белова, или кого-то еще… Вы, эстонский или датский актер, в стране всего полтора года, начали учить русский только по приезде, а вам дают монологи деда Щукаря или притчи из «Прощания с Матерой» Распутина. Представили? О'кей. Бэсэдер.

Вы освоили и это. Ура! Какой ценой? Тайна, покрытая мраком. Вы приходите на репетицию с выученным текстом и попадаете в кружок художественной самодеятельности имени Клары Цеткин. Я не преувеличиваю ни на йоту. Я преуменьшаю. Мне приходилось участвовать в очень слабых спектаклях, ужасных спектаклях и, соответственно, плохо в них играть, испытывая ощущение жгучего стыда. Софроновский «Человек в отставке» в режиссуре Дудина, охлопковский маразм — «День остановить нельзя», ефремовские «Большевики», эфросовская «Дорога», Дунаевские «Не от мира сего», панфиловский «Гамлет»; кажется, я вспомнил самое ужасное, что случалось со мной за сорок лет моего пребывания на святых подмостках — так вот все это заоблачная высь по сравнению с режиссурой Йорама Фалька!

Три месяца репетиций продолжался этот сладкий кошмар. Декорации, костюмы, большое количество действующих лиц — и у каждого зарплата, — музыка, рабочие сцены, дикое количество париков, бород, усов, фотореклама в аляповатой витрине, в газетах, по радио, — все, все коту под хвост. Спектакль, проданный по абонементам, прошел всего 19 раз и тихо сошел со сцены. Даже не провалился, а так тихо-тихо, сопровождаемый сопением и похрапыванием дремлющей в зале публики (уже на втором спектакле зал был заполнен на три четверти, а дальше и того меньше), без скандалов, без разносов в газетах спектакль исчез, растаял в тель-авивской жаре, ушел в песок. Два моих личных раввина, две моих личных бороды, две пары пейсов списали за ненадобностью. И это был для меня один из самых счастливых дней в Израиле! Избавление от участия в этом позоре, сделанном из философской и, судя по всему, хорошей книги лауреата Нобелевской премии Шая Агнона «Вчера, позавчера», в которой идет речь к тому же о первой алие, о таких, как мы,

много лет назад.

В спектакле играли ведущие актеры Камерного: «народный артист Израиля» Йоси Ядин, талантливые молодые, мы с Ириной Селезневой, она — главную женскую, я — две достаточно большие роли. Никакой Лоуренс Оливье, Михаил Чехов или Сальвини, попади они в этот спектакль, не спасли бы положения, так что уж говорить о нас, грешных. Позор кончился. Однако постоянного заработка я лишился.

Так как же в Израиле делать деньги? Ведь семью-то надо кормить и жить где-то тоже надо, в съемной или своей квартире, и одеваться, и лекарства покупать, да и гостей принять тоже хочется. Вот тут-то на помощь приходит прошлое. Полжизни ты работаешь на имя, оставшуюся половину имя работает на тебя, даже в чужой стране.

В Израиле банковская система. Банков много, один из них — «Дисконт». Все заинтересованы в клиентуре, все рекламируют себя. В «Дисконте» есть специальный рекламный отдел, с офисом и штатом людей. Когда грянула наша многочисленная алия, потенциальной клиентуры прибавилось. Ее только надо было умело привлечь. И «Дисконт» развернул мощную рекламную кампанию; там прослышали, что самыми популярными людьми у многотысячной алии из России слывут диктор телевидения Марина Бурцева и артист Михаил Козаков. И, разумеется, нас с Мариной вовлекли в рекламную кампанию. Так я заработал свои первые и, надо сказать, приличные деньги в новой стране. Заработал, не скрою, легко — легче не бывает. Всего лишь один день рекламных съемок у себя в пентхаузе: я, я с женой и сыном, я с сыном, я с женой. И запестрели в газетах, на полиэтиленовых пакетах, на афишных тумбах размноженные тысячными тиражами идиллические картинки. «Я выбираю банк «Дисконт»! — просто и ясно. Уже выбрал. И вам, дорогие соотечественники, того же желаю. Не пожалеете! А чего жалеть-то, мне во всяком случае? Гонорар за рекламу составил мою годичную зарплату в Камерном театре. Я работал всего один день… и всю мою предыдущую жизнь.

Судьба со мной щедро рассчиталась, вернула недоплаченное ранее в твердой валюте. Среди банков я выбрал «Дисконт», среди многочисленных сортов кофе отдал предпочтение кофе фирмы «Элит». Реклама, как говорят, возымела действие даже в России. А я за один съемочный день получил гонорар, во много раз превысивший гонорар за двухсерийный фильм «Покровские ворота». Судьба расплачивалась по векселям.

Приближались выборы. Партия Авода, возглавляемая Ицхаком Рабином, решила повалить на обе лопатки дискредитировавший себя Ликуд, Шамира и К°. Долго стоящая у власти партия Ликуд осточертела не только израильтянам. Ликуд не мог справиться с хлынувшим многотысячным потоком из Союза. Люди жили в караванах — в вагончиках, стоящих на жаре, в полях и предгорьях, без работы, в жутких условиях. Изобретение ликудовца генерала Шарона напоминало бараки сталинских времен. И никакие исторические ссылки на пионеров репатриации из России 20-х годов, которые жили в тысячу раз хуже и не жаловались (что чистая правда!), никакие уговоры про временность и обещание такого рода расселения не устраивали нашу «колбасную» алию. Заманили — и бросили. Кормите обещаниями о светлом будущем! Довольно! Это мы уже проходили в совке!

Алия абсорбировалась трудно. Рабочих мест не хватало. «Рабин — это перемены! Рабин — это мир! Рабин — это колбаса!» И Ликуд рухнул. Я лично подложил взрывчатку и сам нажал на кнопку механизма, выступив в рекламном ролике по израильскому телевидению, которое смотрела тогда вся страна. Десять минут моего эффектного выступления — текст его был коллективно сочинен и тщательно продуман заранее — стал последней гирькой. Чаша весов Аводы взлетела вверх, Рабин победил, Шамир потерпел сокрушительное поражение.

Почему Жуков выиграл войну? Почему рухнула Берлинская стена? Почему Ельцин выиграл у путчистов? Почему Кутузов разгромил Наполеона? «Когда созрело яблоко и падает, отчего оно падает? Оттого ли, что тяготеет к земле? Оттого ли, что засыхает стержень? Оттого ли, что сушится солнцем, что тяжелеет, что ветер стрясает его? Оттого ли, что стоящему внизу мальчику хочется съесть его? Ничто не причина. Все это только совпадение тех условий, при которых совершается всякое жизненное органическое стихийное событие» (Лев Николаевич Толстой, «Война и мир»).

В истории падения Ликуда и победы Аводы я и был этим мальчиком, который слегка потряс дерево. Потом я сам читал в газетах, что мое телевизионное выступление обеспечило Аводе четыре решающих мандата в Кнессет. Мой старый друг юности Шура Ширвиндт в своей книге «Былое без дум» с присущим ему остроумием заметил: «Козаков уехал в Израиль и сменил там, не зная языка, все руководство страны. И это он сделал в трезвом уме и в твердой памяти. А если, не дай Бог, он сорвется и напьется, то моментально присоединит к Израилю Иорданию, а Голанские высоты — с безумных глаз — отдаст Голландии».

Александр Анатольевич преувеличивает мои скромные заслуги в историческом процессе на Ближнем Востоке, однако, разразившись блестящим пассажем в мой адрес, в главном прав: в трезвом уме и твердой памяти. Ум у меня действительно трезвый, и моя израильская «Память» меня вполне устраивает.

Напиться мне, правда, пришлось. И как тут было не напиться, в дни всенародных гуляний по случаю победы, к которой я имел некоторое отношение? Мое прошлое, наработанное годами имя обеспечили мне право и возможность говорить, обращаясь к многотысячной аудитории. Я сказал то, что сказал, и сегодня об этом ни секунды не жалею.

В своей массе алия стала жить много лучше. Да и не только алия. Рабинские перемены коснулись всех. Не станем ничего преувеличивать и впадать в эйфорию, проблем много, иногда кажется, что они вообще неразрешимы на Ближнем Востоке, изначально неразрешимы. Как, впрочем, в Югославии, в России, как во всем мире. Апокалипсис… Он наступает не одномоментно, он происходит во времени, и, кто знает, не в нашем ли уже. Сказал же Бродский, что, возможно, мы живем в эпоху постхристианства. Страшно звучит, по крайней мере, для человека христианской культуры. Однако живем, пока живем и даже радуемся иногда.

Вот и я, порадовавшись победе Рабина, сорвался и выпил. Судьба щедро оплатила мне еще один вексель, и я смог внести взнос на оплату уже собственной тель-авивской квартиры. На один актерский заработок квартиры в Тель-Авиве не купишь, а бесплатных квартир и дачных участков здесь артистам не раздают. Даже если они очень популярны, остроумны и «вась-вась» с властями. Здесь нужно делать деньги. Правда, желательно в рамках своей прямой профессии, но иногда приходится изменять этому золотому правилу.

Однажды изменил и я. Что поделаешь, слаб человек. Опять же семья, детки малые.

Почти сразу по приезде я раскрутил концертную деятельность на русском языке. В моей башке много поэтических программ. В России они были моим капиталом, который я наживал годами и трудами. Так я полагал. И вдруг выяснилось, что у меня вместо капитала, вместо денег — белые бумажки, вроде тех, что подбросил Воланд и на которые ничего нельзя приобрести. Поэтические программы от Державина до Бродского, от Пушкина до Самойлова, все эти бесчисленные композиции, литературные монтажи, басни Крылова и блюзы Хьюза никому, кроме меня самого и иногда моих друзей, оказались не нужны.

Все эти концерты от общества книголюбов, филармонические концерты в Библиотеке Ленина, в Политехническом, где бы то ни было еще, накрылись одним местом! Сменилась эпоха, и под ее останками было погребено, как это называлось встарь, «искусство художественного слова». Произошло не вдруг — просто горбачевское детище, перестройка, как огнедышащая ракетная турбина, придала всем процессам космическое ускорение.

Публичное исполнение стихов и прозы, которому когда-то еще Гоголь предсказывал в России невиданный рассвет («мы ведь привыкли все делать сообща», писал он), в последние десять лет и так дышало на ладан. Ни Юрский с прозой Зощенко, ни я с поэзией Самойлова, ни Алиса Фрейндлих с Цветаевой, ни Алла Демидова с Ахматовой спроса уже не имели. Того, что когда-то был на Яхонтова, Качалова, Журавлева, Антона Шварца и на сотни гораздо менее известных и мастеровитых.

Я однажды спросил Окуджаву: «Как ты полагаешь, Булат, если бы ты не пел, а только читал свои стихи, ты, Володя или Саша, вам удалось бы стать Окуджавами, высоцкими, галичами?» «Разумеется, нет», — ответил мне поэт. Вопрос был задан, конечно, чисто риторически.

Барды потеснили на эстраде не только чтецов поэзии, но и самих поэтов. И актеров-эстрадников обошли писатели-сатирики Жванецкий, Александр Иванов, Задорнов, с портфелями и без, — заполнили собой все средства массовой информации. Они стали собирать стадионы. Юрскому — исполнителю Жванецкого — стадион во сне не снился. Даже Хазанову в последнее время стало слабо. Филиппенко с рассказами Зошенко уже просто деваться некуда, а мне со стихами Бродского должно вообще помалкивать.

А тут хлынул во всю мощь весь видеоклиповый поток, лавина шоу-бизнеса, уже не сдерживаемая никакими плотинами и заслонами. Обрушилась Ниагарским водопадом. И «закружились бесы разны, словно листья в ноябре! Сколько их?» Все это запело на разные голоса, затанцевало, задергалось, обнажилось до причинных мест спереди и сзади, заголубело до посинения… Казалось, вся матушка-Расея сорвалась с цепи! Да что там — от финских хладных скал до пламенной Колхиды сплошная вакханалия: пэтэушники, лимитчики и лимитчицы, офицерские жены и генеральские золовки, министры и министерши, шахтерки и шахтеры, шулера и шулерихи, дети всех народов бывшего Союза. Последнее, что их объединяло, — приступ меломании!

Моей наивной иллюзии, что евреи все-таки хоть чем-то отличаются от других, суждено было рассеяться, как дым от сигареты «Мальборо». Наша алия всего лишь скол бывшего Советского Союза. Да и ватики, и сионисты, и правозащитники

сюда тоже не из Кембриджей и Сорбонн приехали. У нас тут, как в Греции, все есть. Все. Даже свои антисемиты, свои Гайдары и Жириновские, свои новые русские. Попадаются и любители изящной словесности.

Поэт Бродский сказал, что настоящих любителей поэзии в мире всего один процент. Если судить по нашей израильской публике, он прав. Этот процент и впрямь любит поэзию и театр, покупает на последние гроши дорогие книги, эти чудаки и чудачки приобретают билеты на концерты Юрия Башмета, Исаака Перельмана, несут цветы Булату Окуджаве и Сергею Юрскому. Они слушали «Реквием» Ахматовой и «Золотого петушка» в моем исполнении, интересовались моей книгой «Рисунки на песке», волновались, когда я лежал в больнице. Но все тот же, один-единственный процент. Собственно, так и должно быть. Так во всем мире. Помню, когда-то давно в Англии мне рассказали, что знаменитый театральный актер Майкл Рейдгрейв читает с эстрады английскую поэзию. У него большой успех. В зале присутствовало на концерте аж… 120 человек. Но мы-то, русские, к такому успеху были непривычны. Я помню времена, когда Дмитрий Николаевич Журавлев читал «Даму с собачкой» в переполненных залах на 500–600 человек. Что ж, теперь и мы приблизились к западным стандартам. А глядишь, станем первыми, как всегда и во всем.

Сегодня в Израиле русский фестиваль нон-стоп. Легче назвать того, кто еще здесь не побывал. Откройте русскоязычную газету, и вы прочтете, что одновременно в один день в крошечной стране минимум пять-шесть гастролеров, эстрадных коллективов или спектаклей из России. Все — от Майи Плисецкой до Кашпировского. Группа «На-на» и Владимир Спиваков, Ширвиндт — Державин и колдун Огнев. Все, что есть у России, есть у нас. Все флаги бывшего пространства совка — здесь. Или будут здесь.

На русском рынке Израиля толкучка. «Кинотавр» и КВН, «Любэ» и Киркоров, Вознесенский — Евтушенко — Ахмадулина. Все это на 700 тысяч русскоязычных в Израиле. Хорошо, на миллион! Даже если все парализованные старики и вновь народившиеся малютки, все бухарские евреи и когда-то принявшие иудаизм русские крестьяне и крестьянки в деревенских платочках купят билеты, то и тогда спрос не окупит предложения.

Вопрос на засыпку: что делать, скажем, народному артисту РСФСР Валентину Никулину с его литературной программой на этом русскоязычном рынке, на этом нашем восточном базаре, изобилующем российскими яствами. Удавиться? Уехать обратно в Россию? Пить мертвую? Выучить иврит и тем самым удрать с

русского рынка, с этого непрекращающегося фестиваля в Израиле? С русскоязычным населением не более чем в городе Сочи?!

Как русскому актеру выжить в Израиле? Да не в Израиле, в совке! Попали мы из совка в совок, со всеми вытекающими отсюда последствиями. На русскоязычном радио РЭКА работают, естественно, русские. В основном из города Баку. Все мои предложения почитать там стихи, прозу, разыграть что-нибудь — нет, не для денег даже (100 шекелей не деньги, сегодня пачка сигарет 9 шекелей стоит), а так, в кайф, — звучат для них наивно. Они на РЭКА используют радийное время грамотно. За скрытую рекламу надо платить «под столом», как говорят в Израиле, «в лапу», как было принято говорить в том совке. В этом берут от местных импресарио «под столом в лапу» и лишь тогда делают радиоинтервью с приехавшим из того совка популярным гастролером.

Время — деньги, радийное время — хорошие деньги. Работа непыльная. То же в русскоязычных газетах: статья заказывается, за нее платят. Поддержать своих? На словах — да! На деле — а не пошел бы ты, свой, подальше! Да и кто тут кому свой? Все свои, родные, совковые.

Но, несмотря ни на что, мы успели сделать и прокатать два спектакля по-русски для русских. Точнее, три. Первый — в рамках Камерного — «Любовник» по пьесе Гарольда Пинтера, так сказать, пробный камень. Скромные декорации, два актера — Ирина Селезнева и я, музыка. Эта пьеса Пинтера самая, на мой взгляд, демократичная из его пьес. Когда играли один из премьерных спектаклей в помещении театра «Бейт Ционей Америка», был аншлаг. На спектакле присутствовал приехавший из Москвы Олег Янковский. Он заметил: «Имеешь успех. Успех в городе Сочи». Что ж, прав мой друг.

Катали спектакль по городам Израиля сначала по-русски, потом уже перешли на иврит. Стоили мы Камерному недорого, спектакль принес прибыль. Ободренные успехом, решили продолжать. И я поставил пьесу немца Пауля Барца «Возможная встреча», уже в рамках «Русской антрепризы Михаила Козакова» в Израиле.

Были и радости, были! Я поставил пьесу Бернарда Слейда «Чествование» на русском языке. В городе Реховоте, где институт Вайцмана, зал на 700 мест — переаншлаг. В зале хорошо одетая публика, как в Москве на шикарной премьере. Продаются отличные программки с цветными портретами артистов и сценами из спектаклей моей «Русской антрепризы». Все очень чинно. После спектакля — разъезд публики на своих

автомобилях. Этот разъезд чём-то напомнил разъезд на машинах в «шашечку» с зелеными огоньками на площади Маяковского, когда ночью сыграли общественный просмотр в старом здании «Современника» спектакля «Двое на качелях» в 1963 году. Напомнил и интеллигентной публикой, и количеством машин, а главное, атмосферой и успехом.

Спектакли «Русской антрепризы» мы играли по всему Израилю. Не всегда бывало, как в Реховоте, но в целом — удачно. Мы иногда чувствовали себя полноценными актерами, творцами, как когда-то в Москве, в спокойной ночной Москве, где можно было отпраздновать успех в несгоревшем ресторане ВТО, а потом поймать такси и поехать допивать к кому-нибудь, не боясь быть ограбленным по дороге или изувеченным в подъезде собственного дома.

Мы даже возили оба спектакля в зарубежную Латвию и с успехом играли там в Рижском драматическом театре. Но вот беда — сколько раз мы сыграли каждый из этих спектаклей? Для Израиля много — по сорок раз. «Процент» был охвачен. Остальные 99 предпочли, естественно, Филиппа Киркорова или Аллу Борисовну Пугачеву.

«Но ведь в России то же самое», — скажет мне кто-то. Конечно, безусловно, но Россия и чуть больше русскоязычного Израиля, и «процент» там, соответственно, весомей, чем здесь.

Опять же спонсоры. А мы с женой ставим спектакли на свои собственные деньги. Сначала занимаем, потом отдаем, отчаянно рискуем. Если успех — и мы даже получаем доход, то очень небольшой. Новый спектакль на эти деньги не поставишь. На новый нужно опять занимать. Словом, сказка про белого бычка. И зритель наш избаловался. А тут тебе и «Современник»… Привезли «Крутой маршрут» и «Трудные люди», декорации, все как в Москве, весь актерский состав, массовка, звезды. Какой-то московский банк вложил в эти гастроли 100 тысяч долларов, местный импресарио ничем не рисковал. А дальше пошло-поехало: Ленком, БДТ, Комиссаржевка, Сатира. Куда мы, местные, рядом?

И я снова стал перед неразрешимой задачей: как в рамках своей профессии сделать в Израиле деньги? Как зарабатывать, попросту говоря, оставаясь самим собой, занимаясь своей профессией, хорошо бы еще и с удовольствием при этом, как когда-то, в благословенные 70-е! Полные залы, нарядная публика, успех, цветы и сумма прописью. Хотя всяко бывало.

XII

Вот фрагмент из моего сахалинского дневника 71-го года. «Встречи творческие и нетворческие на острове Сахалин. Записки популярного артиста».

«В Тымовскую прибыли точно по расписанию. Меня встречали. «Светлана Леонидовна», — представилась мне администраторша, женщина лет 35, с наивным выражением круглого лица. «Виктор Алексеевич», — протянул мне руку мужчина средних лет. «Виктор Алексеевич, наш шофер, — пояснила Светлана Леонидовна. — Еще два месяца назад мы бы неизвестно на чем ездили, а теперь в Тымовской есть такси. Одно». В самом деле, стояла зеленая новая «Волга» в шашечку. Тронулись. Сопки, покрытые мелким и редким лесом, пыльная дорога, по бокам которой деревья и кустарник. Березы. «Не такие, как у вас в Подмосковье, но все-таки березы», — заметив мой взгляд, сказала Светлана Леонидовна.

Показалась Тымовская. «Это районный центр, сельскохозяйственный», — продолжала она комментировать. В центре была одна улица, главная, грязная и, разумеется, немощеная. Пели петухи, бегали собаки, по канавам разгуливали куры и гуси. «Райком партии, почта, столовая-ресторан», — тоном гида продолжала Светлана Леонидовна. «А вот к самой гостинице мы не подъедем, — заключил Виктор Алексеевич, — там подъезда нет. Дорога перекрыта. Бетонируют».

Не доехали до гостиницы метров двести. Взяли мои манатки и пришли в двухэтажную, недавно построенную гостиницу. «Умывальник в номере есть, но остальные удобства на улице», — смущаясь, сказала Светлана. «Я уведомлен о бытовых условиях поездки, так что не смущайтесь», — поспешил я успокоить ее. Она повеселела и доложила о планах: «Сегодня у вас четыре выступления, Михаил Михайлович. Первое — в два часа в школе-интернате для детей, потом выезд за 60 км в леспромхоз, там в пять часов и в семь — для детей. А в девять придут уже сами лесники. Так что вам сегодня тяжело придется. А вы ведь здорово устали, наверно?» Вид у меня, видать, был неважный. Голова тяжелая, спать хотелось смертельно. Эта дорога в двое суток — Москва — Хабаровск — Южно-Сахалинск — Тымовская — дорога нелегкая.

Расположившись в номере и переодевшись, я попросил ее отвезти меня пообедать. В столовой — принцип самообслуживания. Продается коньяк, шампанское, вино, пиво,

кстати весьма вкусное, но кормят очень плохо, как, впрочем, и в московских заведениях такого типа. Поев, мы направились обратно в гостиницу. На столовой, вечером исполняющей обязанности ресторана, висела моя рекламная афиша, напечатанная в Южно-Сахалинске: «Заслуженный артист РСФСР, лауреат Государственной премии СССР, Михаил Казаков, участник фильмов…» И мой портрет в образе злобного капитана Зуриты из «Амфибии». Да, подумал я, ни Пушкина, ни Пастернака мне здесь читать не удастся. Полагаю, что даже Чехов здесь «не проханже». Лица моих будущих зрителей, попадавшихся на пути, меня в этом убеждали. На душе опять заскребло. «Устали вы, Михаил Михайлович. Так как? Работать будете?» — как бы почувствовав мое настроение, сказала Светлана. «Будем», — ответил я.

Первое мое выступление было в два часа дня в школе-интернате. За нами в гостиницу на своей машине в шашечку заехал Виктор Алексеевич, и мы отправились. Ехали недолго по пыльной дороге, окруженной не менее пыльным придорожным кустарником. «Дороги здесь красивые, если бы не пыль», — заметила Светлана. Стали разыскивать клуб. Шофер свернул с основной дороги, и, рискуя засесть в грязи, мы поехали по направлению к клубу. «Что-то я его не вижу, — сказал Виктор Алексеевич, — не сгорел ли он?» «Как сгорел?» — не понял я. «Вполне возможно, это у нас бывает», — вполне спокойно ответил Виктор Алексеевич. «Да нет же, Виктор Алексеевич, мы не туда едем», — смущенно взглянув на меня, сказала Светлана. «Как не туда? Раньше он тут был». Мы подъехали к погорелому месту, где всюду валялись груды хлама, черные бачки и кучи консервных банок. «Вот видите, или он сам сгорел, или его разобрали и сожгли», — констатировал наш рулевой. «И все-таки надо ехать по направлению к самому интернату, они мне объяснили, что теперь клуб там».

Мы подъехали к двум деревянным зданиям. Одно из них было школой, другое — недавно выстроенным клубом мест на двести. У клуба уже ждали ребятишки. Я вышел из машины и сказал: «Здравствуйте, ребята!» «Здравствуйте», — хором ответили они. Рассматривают. Когда я вижу на себе эти любопытные, в упор, глаза, каждый раз на ум приходит строчка Некрасова:

> Все серые, карие, серые глазки…
> А вона на шапке, глядит-ка, часы!

«Дядя, а вы вправду артист?» — «Да». — «А где вы

снимались?» — «Ну подождите, вот буду выступать и все расскажу!» — «Дядя, а вы — «амфибия»?»

Я спрятался за кулисы, чтобы не начинать работу раньше времени, — но не тут-то было, проникли и сюда. «Дядя, я вас узнал, вы похожи!» — «Дядя, а ведь вас ножом убили, а почему вы живой?» На помощь пришла Светлана Леонидовна, я наконец остался один, в ожидании встречи с моим первым сахалинским зрителем…

Наступил день четвертый. Он для меня ознаменовался поездкой в село Палево, о котором Антон Павлович Чехов писал: «Я долго стоял и смотрел то на небо, то на избы, и мне казалось каким-то чудом, что я нахожусь за 10 тысяч верст от дому, где-то в Палеве, в этом конце света, где не помнят дни недели, да и едва ли нужно помнить, так как здесь решительно все равно, среда сегодня или четверг».

Палево сейчас — грязная деревня, не имеющая даже сельского клуба. Что изменилось с 1890 года? Ну конечно же, нет каторжан и нет многого из того, о чем писал Антон Павлович. А что же есть? Несколько десятков деревянных грязных домов, один продмаг. Я зашел в него. Прилавок буквой «п», за левой полочкой одежда, ткани, обувь, за верхней перекладиной — радиоприемники, флаконы одеколона и прочие товары. За полочкой справа — колбаса, масло, консервы, коньяк, шампанское, фруктовое вино. На маленьком здании сельсовета плакат: «Механизаторы! Уборка урожая зависит от вас!» Кругом обычный сахалинский пейзаж — сопки, пыльная дорога, пыльные деревья, дует ветер, холодно.

Мы поехали в Палево выступать в полевом стане для шефов. Шефы — это люди, съехавшиеся сюда из разных мест Сахалина для уборки картофеля. План, план, план, тут и строители, и нефтяники, и студенты техникумов, в основном люди молодые. Когда я спросил одного из них: «Ну а что если вы откажетесь?» — «Нельзя!» — «Но ведь вы нефтяник, у вас своя профессия! Ну что вам будет, если вы откажетесь?» «Это равносильно прогулу с вытекающими отсюда последствиями», — пояснил он.

Когда мы подъехали к полевому стану, машину окружила молодежь. Одна девушка, по профессии нефтяник, уроженка Львова, оказалась заядлой театралкой. Она расспрашивала о «Современнике», о Ефремове, о Театре на Малой Бронной. Это был первый человек на Сахалине, осведомленный о Москве, и то потому только, что лишь полгода, как с материка. За отсутствием клуба выступать мне пришлось в помещении, где жили шефы.

Поначалу предполагалось, что я буду выступать прямо на

улице, для этой цели между двух столбов натянули подобие экрана и наспех сколотили скамейки. Я же должен был стоять в кузове специально подогнанного грузовика с опущенными бортами — этакая своеобразная эстрада. К счастью, проекционная камера была узкопленочной, мои ролики не подошли, иначе — не миновать бы мне воспаления легких. Меня препроводили в их временное, на три месяца, жилье. Жилье представляло из себя длинный барак, по двум сторонам которого в два этажа стоят нары. Выступая, я стоял на имитированном возвышении. Зрители же мои разместились кто на полу, а большая часть даже на нарах. Обстановка экзотическая, даже по сахалинским понятиям, компенсировалась тем вниманием и реакцией, с которыми они воспринимали мое выступление. Это было первое выступление, доставившее мне удовлетворение. Провожали дружно, снова окружили машину, просили приезжать. В такие минуты усталость, раздражение как рукой снимает, но ведь процент таких аудиторий на Сахалине очень невелик. Уже на следующий день я стоял в селе Горки, опять перед толпой крестьян с детьми на руках, и мучительно подбирал слова.

На последнем концерте в этот же день произошел случай настолько смешной, что я впервые на Сахалине хохотал от души, стоя прямо на сцене. Зал на 10 часов вечера был заполнен молодежью, как выяснилось, шефами из Южного, в основном девушками. Несмотря на усталость, я сразу почувствовал, что работать можно. Читал Чехова с удовольствием. Чуть сбоку в первом ряду сидели три парня. Один из них в резиновых сапогах, в ватнике, чуть поддатый. Он прекрасно все воспринимал, живо реагировал, а когда я дошел до места: «А французу что не подай — он все съест, и лягушку, и крысу, и таракана», — он громко рыгнул и, прикрыв рот рукой, выскочил под стон хохота из зала. Зал ржал минут пять, я пытался сдержаться, но потом захохотал тоже. Дальше весь рассказ воспринимался через случившееся. Такого успеха у меня не было еще никогда.

День седьмой на Сахалине. Прибыли в Белоречье. Оно мне показалось приятней других сел, которые я видел прежде. И тут сюрприз. Я уже писал, что начал привыкать к детям, но к детям, а не к дошкольникам. Средний возраст моей аудитории был шесть лет. Такого случая у меня еще не было в жизни, сколько я ни странствовал по белому свету. И держаться на сцене надо было по крайней мере час! Среди публики были трех- и четырехлетние карапузы, и довольно много! Что делать? Даже фильмами тут не отделаешься. Показывать им фрагменты из «Королевской рати», читать Чехова, а может, Пастернака или Тарковского? Выручил

меня — хоть отчасти — Александр Сергеевич Пушкин. «Сказка о золотом петушке», — объявил я и начал как можно медленнее: «Негде, в тридевятом царстве…» На строчке «бродят кони их средь луга по протоптанной траве» один заснувший карапуз соскользнул со стула и с грохотом упал на пол. Как я говорил с ними — один Бог ведает. Только что не присюсюкивал… Смешно сказать, я говорил, а мне все время вспоминался то мой концерт в Политехническом, то в музее Пушкина, то в Ленинграде — в ленинградском Дворце работников искусств… Куда меня занесло? Что я? Где я? Поистине пути Господни неисповедимы.

День двенадцатый. Слева от меня из воды высовывались остроконечные капюшоны, три брата — три монаха. Прилетела чайка. Получился рисунок, как на моей тетради на обложке. На рейде стояли два траулера. Вот это все, думал я, видели глаза Антона Павловича, разве что корабли были другие.

Мы говорим: я люблю этого писателя, а того не люблю, а это — плохой писатель. Читая книгу, следует постараться понять в первую очередь человека, который ее написал, взглянуть на мир его глазами. Если его взгляд на мир совпадает с твоим — его любишь, он может не совпасть, но быть интересен. Его можно полюбить и за это. Но главное — понять его. Это происходит далеко не всегда, поэтому так опасно утверждать: этот плохой писатель, а этот — хороший. Лучше — мне нравится или мне не нравится. Вот такая и тому подобная ерунда лезла в голову у Татарского пролива.

Подошла Светлана Леонидовна, принесла показать свои трофеи, дары моря. «А эту капусту, между прочим, приготавливают и едят. В ней много йода. Да-да, чего улыбаетесь? Теперь и наши научились ее готовить. Корейцы, например, ее любят». Я подошел к холодной воде, к самой кромке, зачерпнул горсть и умыл лицо. Вода была соленая. Посидели. Стало грустно до слез. «Если выпало в империи родиться, лучше жить в глухой провинции у моря», — писал Бродский. Это смотря в какой провинции, у какого моря. У Средиземного — возможно, а вот здесь?

Скорее для себя самого я начал читать Бродского. Прочел «Письма римскому другу». Она слушала. «Это кто написал?» — спросила Светлана. Я рассказал ей про Бродского, потом читал еще. Мельком взглянул на нее — она мучительно морщила лоб, стараясь понять. Когда я прочел стихотворение Бродского «Набросок»: «Холуй трясется, раб хохочет», она сказала: «Ой, как он!» — и осуждающе покачала головой. «А Пушкин еще почище». И я прочел ей: «Свободы сеятель пустынный, Я вышел рано, до

звезды… Паситесь, мирные народы…». Она спросила: «А это стихотворение не вошло в собрание сочинений?» «Вошло», — ответил я. «Михаил Михайлович, вы всегда такой или только на Сахалине?» — «Пожалуй, всегда». — «Как вам трудно живется на свете, должно быть», — заметила Светлана. «Почему же, я ведь вижу радость там, где ее не видят другие». Зашел разговор о природе и о Боге. «Ну что вы такое говорите, никакого Бога нет!» — возмутилась она. «А кто создал все это, всю эту прелесть, это море, эти скалы, звезды, человека?» — я почти процитировал пьесу Мольера «Дон-Жуан». «Но не Бог же!» — «А кто?» — «Природа». — «Ну а природу?» Разговор зашел в тупик. «Ваша жена понимает вас?» — спросила она. «Да. Вполне». — «А другие люди понимают?» — «Друзья понимают». — «А у вас их много?» — «Друзей не бывает много». — «Значит, вы живете узким кругом своих интересов», — с облегчением обобщила она. Я не стал с ней спорить».

XIII

«Если выпало в империи родиться, лучше жить в глухой провинции, у моря». Прошли годы, и живу я теперь у моря, между прочим, у Средиземного. Моя израильская аудитория в середине этого стиха после вышеприведенной строки смеется и хлопает. А вот не лучше ли всем нам было жить в той империи (по крайней мере, мне), где ЦДЛ, Политехнический, «Современник»? Ведь не всегда же я мотался по сахалинам! «У вас есть ностальгия?» — задал мне вопрос Андрей Караулов в телеинтервью. «Безусловно, по прошлому, по молодости, по той России, где «что пройдет, то будет мило», даже если тебя обманула жизнь, или ты сам, по собственной глупости в ней обманулся, вольно или невольно».

Познай самого себя… Всю жизнь пытаюсь. Всю жизнь задаюсь вопросом — кто я? О тебе думают и говорят разное, ну а ты сам-то, столь строго судящий людей, ты-то кто? Наверное, поэтому я столько графоманил, вел дневники, пытался остановить мгновения и осмыслить их.

Наградой за труд мне всегда была возможность новой работы. Я в этом смысле владимовский Верный Руслан, для которого высшей наградой за службу была сама служба. Меня в равной степени в актерстве интересовали театр, кино, телевидение, эстрада. В режиссуре — телетеатр. Чтение вслух поэзии — для меня «и труд, и мука, и отрада». Тут реализуются мои музыкальные склонности, чтение стихов — музицирование.

Главная черта характера? Склонность к рефлексии. На каждый вопрос нет однозначного ответа. Ненавижу

безапелляционность и упертость в ведении спора, люблю пластичное мышление и обсуждение в разговоре. Если собеседник не вовсе дурак или подлец, всегда интересно выслушать и вникнуть в противоположное мнение, может быть, оттого, что я — Весы.

Люблю своих детей. Они полагают — недостаточно. Наверное, правы. К женщинам поостыл. Глаз ценит — сам спокоен. Люблю, с каждым днем все больше, свой дом. К деньгам отношусь в общем-то равнодушно — были бы. Но страсти к накопительству нет. Теперь иногда страх за будущее.

Гражданski и художнически считаю себя человеком смелым и резким. Но испытываю страх перед физической болью, поэтому, увы, смелым, бесстрашным себя назвать не могу.

Верую в Бога, но в церковь хожу не часто, хотя иногда испытываю настоящую потребность, и тогда — иду.

Отца любил нежнее, чем мать. Может быть, оттого, что по характеру слишком похож на нее. Любимое кладбище — где отец. Матерью всегда восхищался и поражался ее силе. Я — слабак рядом с нею, нытик и зануда. На родителей, мою няню, бабу Катю, повезло, тут я вполне счастливый человек. В друзьях тоже счастлив.

Люблю золотую осень. Я не игрок, не спортсмен, не охотник, не рыболов, не грибник. Без города, телефона скучаю. Вот, пожалуй, главное о себе.

Значит, ни деньги, ни секс, ни власть — эти три кита — не про меня. Тогда что же? Искусство? Это было бы слишком красиво. Честолюбие и тщеславие? Вот оно. А бывают ли актеры не честолюбивы? Тщеславие с годами уходит — я имею в виду мелкое тщеславие. Суетное тщеславие, худший его вид, мне вообще не был свойствен. А с годами и не мелкое стало исчезать. Это в молодости, когда тебе 22–23 года, приятно, к примеру, что шепчут твою фамилию вслед, потом к этому привыкаешь, и это делается безразлично. Но вот вопрос: а если бы это ушло совсем и на тебя бы вообще перестали обращать внимание? Не стало бы тревожно? Да, такая уж у нас профессия, древнейшая. Первая, вторая, третья… К чему эти мелочные счеты?

Честолюбие? Тут тоже не все так просто. Все эти звания… Им цена — две копейки — ведро. Пресса? — с этим тоже все ясно. Меня не интересует суждение евнухов о любви. О мировом серьезном признании не один наш актер всерьез мечтать не может. Что же остается? Самоиспытание. Эксперимент, мнение друзей, уважение публики. Значит, работа. Об этом я уже кратко высказался выше: Верный Руслан.

Актер — не профессия. Актер — это диагноз. Актер зациклен на себе. Он — как женщина, которая беспрерывно смотрится в зеркало и примеряет платья. Это идет, а это не очень. В этом я буду привлекательна, а это отложим до официальных визитов. Ведь женщина хочет нравиться. Актер тоже. Он должен нравиться публике, его должны полюбить. Женщинам-актрисам вдвойне тяжко, они мучительно переживают старение, ищут переходно-возрастные роли. Не всем это удается. Некоторые бросают профессию и скрываются от посторонних глаз, предпочитая остаться легендой. Грета Гарбо, Брижит Бардо. Иные бьются до конца, прибегают ко всевозможным подтяжкам лица, к супердиете, занимаются аэробикой и балетным станком. Кокетничают возрастом: мне 60, а хоть девочку играй!

Диагноз. В какой-то мере это относится и к мужчинам. Не от этого ли многие из нас хватаются за режиссуру и педагогику, идут в министры, теперь в политики. Кто-то пьет мертвую, прибегает к наркотикам, кто-то безобразно жрет. Даже великие: Марлон Брандо, например. Некоторые ищут спасения в Боге, в церкви. Да мало ли!

Я пытаюсь спастись тем, что пишу. Это заменяет мне психоаналитика. На Западе, да и в Израиле, актеры, даже студенты, часто прибегают к помощи врачей. Мы не привычны к этим «западным штучкам», да и какой доктор сможет понять и разобраться в нашей актерской психологии. Мы сами психологи и выполняем их функции на сцене. По крайней мере, должны, призваны выполнять. И те, кому это вполне удается, счастливы своей профессией до конца жизни. Им никакой возраст не страшен.

Игорь Ильинский играл на сцене, пока его ноги носили. Сослепу не мог найти выход за кулису. А играл! Умереть на сцене… Легендарным Добронравову, Хмелеву, Миронову это удалось вполне. Но во сто крат важнее для мыслящего актера, для того же Добронравова, Евгения Леонова, или Жени Евстигнеева, или Андрюши Миронова, или того же Даля, играть на сцене, быть, жить на сцене! Для чего? Ради чего? Ради успеха? Конечно. Но не только. Была у каждого из них своя сверх-сверхзадача. Они не просто играли, они рассказывали про что-то свое, им одним ведомое. Они чувствовали, знали, что это «ихнее» может стать общим, по крайней мере, в России, у россиян. Они знали болевые точки своей публики. Они знали, что ее может рассмешить, что может заставить плакать, как заставить ее задуматься, как дать ей по морде, как потом утешить и примирить с жизнью. Это, по Константину Сергеевичу Станиславскому, и есть сверх-

сверхзадача спектакля, роли и искусства вообще. Это относится к реализму, декадансу, символизму, модернизму, постмодерну. К любому «изму» и любому жанру, к любому времени и политическому строю. Разумеется, если мы ведем речь об искусстве, а не о конъюнктуре.

И абстрактная живопись, и додекафонная музыка, и искусство для искусства — если оно искусство, существуя в полемике с чем-то иным, преследует свою сверх-сверхзадачу и в конечном итоге использует те же болевые точки публики и, фраппируя, шокируя ее, все равно стремится к катарсису. У всех видов, жанров искусств есть некие общие законы. И непременным условием при достижении контакта с публикой — а не к этому ли стремится так или иначе любой художник, даже самый элитарный, самый независимый от толпы, презирающий любое мнение, повторяющий вслед за Пушкиным: «Ты — царь, живи один!» — так вот, с нашей точки зрения, необходимым условием для этого контакта, для участия в процессе, является общая мифология. Одни и те же мифы у художника и его зрителя.

Разумеется, есть нечто общечеловеческое, что объединяет японца с финном, индуса с негром, араба с чукчей. И все-таки, когда Евгений Леонов играл еврея Тевье в спектакле Марка Захарова в Москве конца 80-х — игра великого русского актера, весь спектакль задевал, заставлял плакать и смеяться, думать и сопереживать, развлекал и доставлял чисто эстетическое удовольствие потому, что был поставлен и шел именно в Москве конца 80-х.

В начале спектакля Евгений Павлович Леонов выходил на сцену Ленкома в джинсах и картузе, на руке часы, долго смотрел в зал, где сидели мы, его многолетние зрители, знавшие даже, что он недавно еле выкарабкался с того света и вернулся почти «оттуда»… И актер предлагал нам помолиться. И мы все — и знавшие его лично, и незнакомые ему, и вообще в первый раз видевшие его — знали, про что, за что и почему Леонов, Горин и Захаров предлагают нам, православным и евреям, коммунистам и демократам, пьяницам и гомосексуалистам, помолиться в Москве конца 80-х.

У нас было о чем вместе вспомнить, когда мы смотрели «Поминальную молитву» в Ленкоме, о чем подумать вместе с театром, у нас позади были одни мифы, одно историческое прошлое. Каждый из сидящих в зале мог по-разному относиться к прошлому, по-своему его оценивать — но общая мифология нас так или иначе объединяла. Мы, разумеется, о ней не думали. Мы смеялись, глядя на отличную игру Саши Абдулова или Севы

Ларионова, восторгались изяществу и остроумию, с которыми были поставлены еврейские танцы, затихали, слушая звук православного пения, балдели от красоты декораций и костюмов, задавались вопросом, как это Захарову удалось поднять на сцену живую белую лошадь, — словом, мы были непосредственной и простодушной публикой, которая купила билеты и пришла в Ленком получить удовольствие и развлечься. Даже отвлечься от мерзости и проблем повседневной жизни.

Театр это знал, учитывал наши эстетические интересы и соответствовал нашим зрительским потребностям. Но театр знал также и что-то другое — наши болевые точки, угадывал наши подспудные мысли и затаенные тревоги. Театр был с нами. Он и был нами. А мы были с ним, с Евгением Леоновым, с его Тевье, и готовы были помолиться вместе с ним за покидающих Россию евреев, за остающихся в ней русских, за то, чтобы Господь — еврейский, русский, какая разница! — спас нас от обшей и неотвратимо надвигающейся на мир катастрофы — от конца света.

Вот в чем был — не побоюсь этого слова — пафос захаровского спектакля. И он достигал цели. Все то же, скрупулезно перенесенное тем же Захаровым и Шейнцисом в тель-авивский Камерный, как это ни печально, прозвучало здесь совершенно по-другому: вызвало недоумение, неприятие, а порой и возмущение Не только критики, не только части зрителей, но и самих актеров, занятых в спектакле «Молитва».

Тут настала очередь впасть в недоумение мне. За четыре с лишним года израильской жизни я не видел спектакля даже приближающегося к уровню захаровского. Ни лучшие спектакли «Гешера», ни «Гамлет» Рины Ерушальми на малой сцене Камерного, ни спектакли в «Габиме» драматурга и режиссера Ханока Левина (самой сенсационной личности театрального Израиля), ни даже гастроли англичан не идут ни в какое сравнение с постановкой Марка Захарова. Исключением, как всегда, представляются спектакли Питера Брука.

Конечно же, в Камерном нет актера масштаба не только Леонова, но даже Всеволода Ларионова. Разумеется, Александр Абдулов во много раз органичней и выразительней актера, игравшего в Камерном ту же роль в его рисунке. И все-таки Захарову удалось создать ансамбль, привести актеров двух театров (спектакль был совместной продукцией Камерного с хайфским Драматическим) к единому знаменателю, объединить стилем и заставить работать на полную катушку. Мало этого, тель-авивская «Тфила» («Молитва» — эпитет «поминальная» выпал) была в чем-то поставлена щедрее московской. Массовка

больше, живой оркестр, живой хор пел православные мотивы. Бывшие солисты балета Москвы, Киева и Баку отплясывали в хореографии Аллы Сигаловой не хуже драматических артистов Ленкома. Олег Шейнцис, добросовестно и ответственно работая, добился на сцене Камерного отличного выполнения декораций, костюмов, световая партитура была превосходна. И белая живая лошадь, и натуральное сено, и маленькие дети — все было. И переполненный премьерный зал…

План Юрия Хилькевича, «план Барбароссы», должен был сработать на все сто и, однако, обернулся наполеоновским Бородином. Победа оказалась поражением. Спектакль прошел 75 раз и сошел. В чем тут дело? Вот об этом стоит задуматься. Временно отбросим в сторону дороговизну спектакля (каждый подъем занавеса влетал в копеечку), дорогие билеты публика покупать вскоре перестала. Почему? Ведь три года тот же зритель раскошеливался на «Отверженных»! И спектакль принес Камерному фантастический доход. И все-таки дело не в дороговизне. «Отверженные» тоже были очень дорогим спектаклем.

Пьеса? Горинский «Тевье» — одна из лучших инсценировок этого романа. Почему же этот спектакль не только не нашел дороги к сердцам зрителей, как это было в Москве, но оставил зал холодным, равнодушным, а какую-то его часть раздражил и даже возмутил? «Запад есть Запад, Восток есть Восток, и им сойтись нельзя, пока не придут на Страшный Суд Небо и Земля», — писал Киплинг. Кто Запад, кто Восток, в нашем случае решить сложно. Но мысли сие не отменяет. Менталитет, мифы, опыт — все разное. Отношение к политике, религии, к самому Богу, наконец, другое!

В израильских декорациях Шейнцис и Захаров, вняв советам и уговорам, убрали только одну деталь: белый силуэт православной церкви с золотящимися маковками. Снег падал в пустом черном проеме, где должна была, как и в Москве, в Ленкоме, красоваться маленькая белая красавица с золоченым крестом.

Не в символике суть. Не в ней проблема. Разные болевые точки у еврея из Москвы и еврея, предки которого из Египта или Марокко. Или даже из Польши. Все другое. Сантимент другой. Современному израильскому зрителю не знакомо, что такое чемоданное настроение и грусть расставания как отъезжающих, так и остающихся. Ну не понимают они, что нарушается экология в стране исхода! Плевать им на это! Из Израиля сегодня никто не исходит, слава Богу, кроме тех же русских, устремляющихся дальше, в Америку, Канаду или Австралию в поисках счастья. И

израильтяне едут в ту же Америку, поработать и жить там без всяких особых комплексов. И экология в Израиле почему-то не нарушается. Демография? Это серьезно. Поэтому встречают с радостью, во всяком случае поначалу, многотысячную русскую алию.

Другие мифы, другие болевые точки. Даже чувство юмора иное. Вспомните Юрского с его парижским наблюдением: «За кулисами и пошутить не с кем…» За кулисами еще ладно, а на сцене? Израильтянин другому смеется.

«Разве у еврея нет рук, внутренних органов, частей тела, чувств, привязанностей, страстей? Разве не та же самая пища питает его, не то же оружие ранит его, не те же болезни поражают его, не те же средства лечат его, не так же знобит зима, не так же греет лето, что и христианина? Когда нас колют, разве из нас не течет кровь? Когда нас щекочут, разве мы не смеемся? Когда нас отравляют, разве мы не умираем?» — восклицает шекспировский Шейлок.

Если пощекотать — да, все смеются. Но галутский юмор, танцы на идиш, к тому же в русской хореографии, — это нечто совсем иное.

Молиться вместе с православным священником зритель-израильтянин не желает. Он и вообще-то в массе своей не слишком религиозен. Да, да, не удивляйтесь. В стране, где на первый взгляд столько «пейсатых», особенно в Иерусалиме, где десятки религиозных праздников, где по шабатам на улицах пусто и не работает транспорт (добирайся как хочешь), где блюдут кошер даже в ресторанах и самолетах, и так далее, и тому подобное, — полно атеистов, скептически относящихся не только к любой, но в том числе к иудейской религии. Страшно сказать — к самому Создателю! В Израиле, где слово «Бог» грешно произнести или написать, где используют, говоря о Всевышнем, десятки слов, в само Его существование верят лишь носящие кипу. Левая интеллигенция, к которой принадлежат и актеры, как правило, склонна к атеизму, иногда даже «воинствующему». Они иронизируют, вступают в политическую борьбу с партией верующих — в Израиле есть и такая политическая партия. Актриса, превосходно игравшая Голду, жену Тевье, сказала мне:

— Я не полюбила этот спектакль.

— Почему? — недоумевал я. — Вы превосходно в нем играли!

— Спасибо за комплимент. Более того, господин Захаров настоял, чтобы именно я играла эту роль. И был мной доволен. С моей стороны, наверное, неблагодарно так говорить, но я не любила играть в этом спектакле.

— Почему? Почему? — восклицал я. Мы заспорили.

— Вы не любите Шолом-Алейхема? Вы читали книгу?

Разумеется, она читала на иврите.

— Хорошая книга. А вот спектакль не полюбила.

— А фильм с Тополем? Американский фильм с Хаймом Тополем, где он в роли Тевье?

— Это другое дело — мюзикл.

— Что ж, нельзя играть в другом жанре?

— Можно, — ответила она. — Но не так.

Мы бились час, чтобы хотя бы понять друг друга. Поняли.

Разные мы. Я, к примеру, в поисках Бога, она нет, я романтик, мой сантимент ей чужд; и сантимент Захарова, и Горина тоже. У нас с ней разные болевые точки, разный человеческий опыт, разные взгляды на мир. Хочу заметить, что мы с ней в отличных отношениях и очень симпатизируем друг другу. Она хорошая актриса, добрый человек, ей нравится русская литература, Толстой, Чехов, фильм Никиты Михалкова «Механическое пианино», даже я в роли Тригорина. А вот «Молитву» она не любит и не принимает. В нашем понимании — не понимает.

Мне скажут: что ты зациклился именно на этом спектакле? И в Москве неповально все принимают искусство Захарова и пьесу Горина. Верно. Однако даже не принимают по-другому, даже ругают за другое и по другим причинам — как эстетическим, так и смысловым. Вряд ли кто-нибудь из ленкомовских актеров в Москве заподозрит своего художественного руководителя в антисемитизме. А актер, игравший Менахема Менделя в Израиле, считает, что Захаров и Горин концептуальные антисемиты. Абсурд. Но это обсуждалось в ивритских газетах. Поразительно! В то же время на сцене Камерного идет «Венецианский купец» Шекспира. Когда-то в Москве я мечтал сыграть Шейлока, но как быть с антисемитским звучанием этой великой пьесы? Опасность быть истолкованным именно так, безусловно, существует. Недаром английские газеты упрекали в подобном и спектакль с участием еврея Дастина Хоффмана. Не удалось Хоффману избежать антисемитских мотивов в комедии Шекспира, как он ни старался. Не удалось. А вот в Израиле на сцене Национального Камерного идет «Венецианский купец», и злодей Шейлок в кипе требует кусок христианского мяса. Зал простодушно радуется и хлопает, когда побеждает добро, а порок в лице жида — Шейлока наказан. И никаких проблем! Газеты даже не обсуждали концепцию, просто обсуждать было нечего — не было никакой концепции. Ну может быть, режиссер Омри Ницан слегка поиронизировал и над христианами, мол, тоже всего лишь люди, не ангелы во плоти, один гомик, другой развратник, но не более того. Не напрягся режиссер в преодолении, в переосмыслении. Не

постарался. Рассказал сюжет в пышных декорациях и костюмах, с музыкой и прочее. Никаких упреков в прессе в антисемитизме, как в захаровском случае, не было.

Над разным плачем по-разному смеемся. Хотя все евреи, все равноправные граждане государства Израиль, все хотим одного — сделать хороший спектакль, но мы — актеры и режиссеры из России — здесь, в Израиле, всегда будем блуждать в потемках. Нам не дано узнать их болевые точки. Не просто умом понимать их проблемы, а пупком чувствовать то, что чувствуют они и их зрители. Хоть тресни, этого не может произойти с нами, ни с одним, как ни старайся, как ни напрягайся, хоть кипу надень, хоть израильскую драматургию ставь.

Ты можешь добиться успеха, тебя будут хвалить все газеты, ты можешь получить национальную премию и поехать от Израиля на международный фестиваль, тебя сделают национальным героем, ты будешь знать иврит, как русский, ты станешь богатым, купишь виллу и вывесишь на ней израильский флаг — но ты никогда не запоешь, как птица. У тебя другое мироощущение, данное тебе от рождения. Ты будешь лишь вычислять, искать путь и ориентиры в потемках. Ты — актер, режиссер, творец — лишен свободного дыхания. Словом, «жить будете, петь — никогда».

…Мне резонно возразят: а театр «Гешер», который, перейдя на иврит, стал лучшим израильским театром, по утверждению многих газет. Наконец, есть же и общечеловеческое. Вообще, у театра свой язык, язык театра. Верно. Но есть некая граница.

Вы можете вычислить, как поставить спектакль «Идиот» Достоевского для израильтян, и иметь шумный успех. Но вы, русский художник, приспосабливаете Достоевского к ивритскому менталитету. Вы учитываете при этом, что может быть им близко, понятно, от чего нужно отказаться, инсценируя религиозно-философское сочинение русского классика. Вы вольно или невольно адаптируете роман и адаптируетесь сами. Вы создаете некий комикс. Не так ли и в России? Разве Товстоногов, Еремин в Театре Советской Армии, Вахтанговский театр, Иван Пырьев не поступали точно так же? Спектакль «Идиот» Арье вполне можно поставить в ряд названных мной. Если иметь в виду чистое ремесло — безусловно. Духовно — по большому счету, конечно же, нет. Христианская идея Достоевского, глубина и подоплека романа не интересовали Арье хотя бы потому, что он ставил спектакль в расчете на израильского зрителя. И тогда упрощались даже слова. У Ганечки Иволгина оказывалось не «опрокинутое», а просто «кислое» лицо. Может быть, дело в переводе? Но, предположим, приличный перевод комедии Шварца «Голый король» у вас в кармане. «Ах, король, ах, умница!» — грозит

пальцем первый министр (так и хочется дописать: Игорь Кваша) королю (и вновь дописать — блистательному Евстигнееву), желая польстить, подластиться к диктатору из сказки Андерсена-Шварца. Как это объяснить моим израильским студентам. Вообще-то, крайне просто. И они это легко схватывают. И вот спектакль. Ты ждешь на эту реплику смеха в зале? Напрасно. Это у русского зрителя в генах и российское самодержавие, и Ленин со Сталиным, и Хрущев с Брежневым. А тут…

У них тут свои проблемы, своя историческая память, свои ассоциации. Ромео и Джульетта? Монтекки-израильтяне и Капулетти-арабы? Им ближе. Нам дальше.

Русскоязычный зритель, даже выучивший иврит, не любит, как правило, израильский театр. Как ни стараются абсорбироваться, образоваться, узнать и полюбить его. Чем больше узнают, тем меньше любят. Даже русские ватики, которым долгие годы просто ничего другого не оставалось, как ходить в Камерный или «Габиму», сегодня предпочитают ивритоязычный «Гешер», угадывая в нем что-то свое, родное, или переориентируются на спектакли, привозимые из России.

Впрочем, русские ватики заслуживают отдельного разговора.

XIV

Памятуя наше правило, постараемся избежать обобщений: все русские, все евреи, все олимы, все ватики… Поколения делятся не по горизонтали, а по вертикали. За умным идет умный, за дураком дурак, за подлецом подлец, за порядочным — порядочный. Наша «колбасная» алия неоднородна. Неоднородны и «поднявшиеся» 70-х годов. Я дружен с некоторыми репатриантами тех лет. Среди них замечательные ученые, лингвисты, врачи, юристы, музыканты. Просто прекрасные люди. Из художественной интеллигенции по крайней мере два имени громко звучали в Союзе: музыканта Рудольфа Баршая и кинорежиссера Михаила Калика. Баршай получил здесь оркестр. Но недолго музыка играла. Уехал из Израиля. Миша Калик живет в Иерусалиме по сей день.

История с Мишей мне представляется драматичной. Прекрасный, тонкий режиссер, автор знаменитых картин «Человек идет за солнцем», «До свидания, мальчики», мужественный человек, правозащитник, отсидевший в тюрьме. Человек кристальной души. Он мечтал, живя в России, снять «Палату номер 6», бился, бодался, но лбом стены не прошибешь. Снял телефильм по пьесе Миллера «Цена», где старика Соломона играл Лев Наумович Свердлин, — положили на полку. Калик был

одним из самых идейных, убежденных сторонников репатриации, борцом.

Встречали его в Израиле с почетом. Мы в Союзе жадно собирали информацию о Михаиле Калике, слушали разные «голоса». Как-никак он был первым крупным режиссером, отвалившим за бугор. Слух: Калик снимает «Мальву». Не Шолом-Алейхема, не Бабеля, не Фейхтвангера — Горького! Стоило ли уезжать, чтобы ставить основоположника соцреализма? Захоти — ему и в совке бы никто не отказал. Поставил. «Мальва» настоящего успеха не имела. И Калик вынужденно замолчал на долгие годы. Он работал, преподавал, снимал короткометражки, фильмы для телевидения, жил в Иерусалиме, вырастил двоих прекрасных детей. Но большое кино ему, серьезному режиссеру, удалось снять только во времена горбачевской перестройки опять-таки в России. Фильм получился хороший, с ним режиссер побывал на многих мировых фестивалях, был удостоен премий. Но если не ошибаюсь, и деньги на фильм Калик нашел в основном в России. В израильском прокате его фильма пока не было. Может, еще появится? Сомневаюсь. Случай весьма показательный. Я уже где-то обмолвился, что Израиль трудно причислить к кинодержавам. Национального кинематографа в серьезном понимании здесь нет и быть, к сожалению, не может. Четыре, ну пусть пять миллионов жителей страны, понимающие на иврите, — не киноаудитория, способная вернуть деньги, потраченные на фильм. Вернуть можно, но и бюджет фильма не должен превысить один миллион долларов. Снять можно за меньшие деньги, но какой это будет фильм? Исключения бывают, но редко. А конкурировать приходится с американским кинематографом. Израильский массовый зритель уже привык к американскому или, по крайней мере, европейскому размаху. Постановочное кино, звезды первой величины, реклама.

Как выжить сегодня национальному кино суверенного государства Грузия или не менее суверенной Литвы? И российское-то кино сегодня в кризисе. Те же неразрешимые проблемы — бюджет, производство, конкуренция с засильем американских боевиков… Сегодня даже сразу двоим Михалковым не снять фильм масштаба «Война и мир» с размахом одного Бондарчука. Были времена, прошли, былинные. Но хоть были!

В Израиле их не было вовсе. И не будет. Никто никогда не замахнется на «Иудейскую войну» Фейхтвангера или «Иосифа и его братьев» Манна. Куда там! И роман Шая Агнона снять денег не хватит. Пять, десять, от силы пятнадцать фильмов в год на мизерный бюджет. Михаил Калик снял в России, глотнул воздуха. Что с ним будет дальше? Опять искать деньги в России? Но там

свои в простое. А кто-то начатое доснять не может. Например, Леонид Филатов, Алексей Герман, да мало ли?! Задыхается русское кино.

А как другие ватики из художественной интеллигенции? Сценарист Эфраим Севела, например, из алии 70-х, он как бы всюду — в Америке, в Европе, в той же России, иногда в Израиль заглядывает. «Фигаро здесь, Фигаро там…» Книги издает, сценарии пишет, кино снимает. Где? В Америке? В Израиле? Нет, в России. Какое кино? Какое может. Писатель Григорий Свирский Израиль «проклятым» назвал и отвалил в Канаду. Почему? Он об этом сам написал, почитайте, если угодно, мне лень пересказывать. Толя Якобсон удавился. Веселая картина складывается из жизни художественной интеллигенции прошлой алии здесь. Правда, писатель Юрий Карабчиевский в России себя порешил. Не здесь.

Позволю себе позаимствовать кое-что из эссе Бенедикта Сарнова под названием «Кто мы и откуда». Чрезвычайно талантливо и убедительно написал Сарнов. Он размышляет на ту же тему в России, что я здесь в Израиле. Суть одна. Как говорится, готов подписаться под каждым словом. Я ведь тоже родился в мифической стране Гайдара, разумеется, Аркадия, не Егора. «Папа у меня русский, мама румынская, а я какой? Ну угадай». — «А ты — ты советский. Спи, Алька, спи!» — Аркадий Гайдар.

«Шел он, Юрий Карабчиевский, — пишет Сарнов, — однажды мимо Кремля. И живо представил себе, как с этих зубчатых стен, или других, белокаменных, льют смолу-кипяток на татаро-печенежских захватчиков наши добрые, в красных кафтанах молодцы. И вдруг он с необыкновенной остротой почувствовал… «что столь важное для меня понятие «Россия» ограничено для меня и временем, и системой знаков. И вот эти, лившие кипяток и смолу, явно не мои, чужие предки. И не чувствую я по отношению к ним никакого сродства, ни особой жалости, ни особой гордости. Они мне не ближе и важнее, интересны, не более, чем какие-нибудь саксы, защищавшие Англию от десанта норманнов».

А потом он, Юрий Карабчиевский, попал на другую, свою, как принято говорить в таких случаях, историческую родину. «Целый год, — пишет Карабчиевский, — я жил в удивительной, ни на что не похожей стране, где никто не мог сказать: давай, проваливай! Это все не твое! Это все наше! А напротив — все наперебой говорили: оставайся, приезжай насовсем. Это твое. И показывали мне развалины крепости, где наши, будто бы общие с ними предки, почти 2000 лет назад три года защищались от римских захватчиков. Девятьсот человек моих предков против скольких-то там десятков тысяч осаждавших. И я стоял на огромной скале и

живо представлял себе тех людей, и грешно сказать — но и к ним тоже не чувствовал никакого сродства. Не свои мне ни дружинники в кольчугах, ни те полуголые мужики с ножами-кинжалами. Никто мне из них не друг, и никто не родственник. Вся моя принадлежность лишь в настоящем и ближайшем прошлом. И если сейчас она распадется во всеобщем российском хаосе, то и останусь я, значит, один, вне истории и географии».

Юрий Карабчиевский свел счеты с жизнью. Сын его живет в Израиле, зовут его Аркан Карив, он блестяще знает иврит, пишет в русскоязычные газеты, растолковывает нам, несчастным олимчикам, как слово «трахаться» звучит на ивритском сленге. Бен Сарнов живет в России, и свое эссе он заканчивает следующим пассажем: «…Я не хочу подвергать сомнению ни искренность тех советских евреев, которые ударились в православие, ни столь же безусловную искренность тех, кто решил обратиться к иудаизму. Но каким бы искренним ни было это их обращение, одно для меня несомненно — они тоже обломки великой катастрофы, такие же беженцы из страны Гайдара, случайно уцелевшие после крушения этой новой Атлантиды, как и те, кто не в силах ощутить ни свое родство со стрельцами, ни с защитниками древней крепости Мосада. Все мы жертвы гигантского, провалившегося эксперимента, последствия которого будут расхлебывать не только дети наши, но и внуки».

Я часто беседую с друзьями-ватиками, и что бы они ни говорили, ни рассказывали, хорошее или дурное о стране исхода или о стране, где мы живем, я чувствую всю правоту слов Бенедикта Сарнова. За последний год мы пару раз сиживали с моим старым другом и замечательным писателем Васей Аксеновым за чашкой кофе в Тель-Авиве, а потом в московском баре, где потягивали вино.

«Знаешь, Миша, — говорил мне американский ватик Вася. — Сижу в Вашингтоне, в моем профессорском доме, и считаю дни до отпуска, когда опять поеду в Россию. Приезжаю сюда — а потом думаю: ну чего я здесь, собственно, делаю? Пора обратно».

В Америке художественной интеллигенции поболее. И повесомее, чем в Израиле, не числом — уровнем. Бродский, Аксенов, Коржавин, Лосев, другие. Сергей Довлатов много лет там прожил. Писатель целительный, исцеляющий. Я только раз видел его, случайно, на радио «Свобода». Он мне опохмелиться дал. А я, признаюсь, тогда в 89-м году, к своему стыду, еще строчки его не читал. Знал бы, с кем говорю, — большой запой мог случиться.

У нас на Израильщине русскоязычных писателей много —

литературы нет. Почти нет. Дина Рубина хорошо пишет, иногда даже очень хорошо, об Израиле лучше многих, на мой взгляд, — лучше всех. Есть и другие хорошие писатели и поэты, есть литературоведы, есть все. Даже союз русскоязычных писателей есть. Но литературы, на мой взгляд, нет. Пока нет. Будет ли?

Газет много, даже слишком. Тонны газет. «Газетных тонн глотатели» — деньги платят? Чего же не открыть еще одну? Пишут туда все кому не лень. Как? Думают, что по-русски. Что пишут? А что угодно. Про театр тоже. Я читать перестал. Даже когда хвалят. Когда ругают — тем паче. Как-то прочитал, что Самойлов — не поэт, фикция, Бродский — «настоящий царь Мидас, до чего бы он ни дотрагивался, все обращается в банальность», Лев Толстой тоже где-то что-то не так и не то сказал. Скучно.

У русскоязычной израильской газеты, как когда-то у «Правды», есть одно несомненное достоинство: более пяти минут она у тебя не отнимет. Есть и другое достоинство: стоит недорого. Иногда что-то перепечатывают стоящее из Москвы, иногда даже интересное. Но редко. Может, и там, в Москве, писать разучились или здешние отбирают по собственному вкусу?

Газетчик-ватик учит нас, «колбасников», жить, поучает, наставляет. Словом, возмещает свои комплексы. В России он ничего из себя не представлял, о нем никто там не слышал и никогда бы не услышал, а здесь он — кум королю, брат министру.

А уж как любят иностранные слова! Чем слово трудней, заковыристей, труднопроизносимей — в статью. Ученость показать, эрудицией блеснуть — самое милое дело. Смесь французского с нижегородским.

Зритель наш на рецензии никакого внимания не обращает, сбор от этого не зависит. Между прочим, то же самое происходит на израильском рынке, мнение прессы о спектакле почти ни на что не влияет. Слух — много важнее. Это не Америка, где разгромная статья в колонке «Нью-Йорк таймс» может уничтожить спектакль, раздеть продюсера догола. Уровень критики в Израиле, судя по рассказам моих коллег по Камерному, тоже невысок и в театральном мире мало что значит. Понятие «актер — властитель дум» в том смысле, каким это было, скажем, в России качаловского времени, — незнакомо ни израильскому зрителю, ни самим актерам. Театр не играет роль кафедры и никак не влияет на общественный процесс. Настоящей актерской карьеры в Израиле сделать нельзя. Здесь можно стать очень популярным, даже любимым, но вот что поразительно: Арик Айнштейн, например, обаятельный актер кино и телевидения, шансонье, которого любят не только взрослые, но и дети (Арик

сделал замечательную кассету для ребятишек, которая есть в каждом доме), может сидеть в кафе, где полно народу, и никто не только не бросится к нему за автографом, а просто не обратит на него внимания.

Я сам не раз наблюдал такое: идет по улице самая популярная ведущая детского канала по имени Михаль — мой сынок Мишка балдеет: «Папа, папа, смотри, Михаль, подойдем к ней!» А израильтяне, у которых телеведущая Михаль в гостях с утра до ночи, идут себе мимо.

Наверное, поэтому мои коллеги по Камерному, видя внимание, которым меня балуют наши русские: цветы, автографы, в общем, все то, к чему мы привыкли дома, недоумевают и, может быть, втайне завидуют. Нам странно одно, им — другое. Они поражаются, когда я им рассказываю о моей «Русской антрепризе» в Израиле. «И что, ходят? — спрашивают они. — И сколько?

Пятьсот мест — и полно? И сколько раз вы играете спектакль? Сорок? Ты — счастливый человек! Хороший заработок!»

Если бы они для интереса заглянули на концерт Аллы Пугачевой, когда она поет у них под носом в самом центре Тель-Авива, в филармоническом зале на две с лишним тысячи мест… Не заглянут. Не любопытны. Они и спектакли друг друга почти не смотрят. Разумеется, из каждого правила есть исключения. Однако когда мы с Ириной Селезневой играли «Любовника» на иврите (я повторяю, на иврите!) в помещении Камерного театра, ни один актер Камерного не заглянул в малый зал. Даже из любопытства. Чем это объяснить? Пренебрежением, нелюбовью к нам? Нет! Нелюбопытны.

Я пытаюсь поставить себя на их место. Предположим, что в «Современнике» или на Малой Бронной два недавних эмигранта из Испании вознамерились бы в моем театре сыграть на русском языке пьесу на двоих. При этом я слышал бы, что у себя в Испании они считались хорошими актерами. Так неужели я не нашел бы времени, ну хотя бы просто из любопытства, посмотреть на этих наглецов, осмелившихся играть у меня в стране на моем языке?!

Сначала меня такое отношение поражало, даже обижало, потом понял — обижаться не стоит, — менталитет такой. Не у всех, конечно, некоторые мои израильские студенты (я преподаю в театральной школе Нисана Натива) читают Станиславского, Толстого на иврите, смотрят спектакли «Гешера», но студенты — они на то и студенты, это нечто другое. Посмотрим на них, когда станут актерами. Однако на студенческие спектакли актеры, выпускники Нисана, приходят. Традиция. Приходят и главные

режиссеры смотреть молодежь: был и Евгений Арье. Две мои студентки теперь в его «Гешере» работают.

Преподавание на иврите актерского мастерства — это моя гордость, главное достижение здесь, в Израиле. В этом нет и тени компромисса. Я на своем, все еще плохом иврите («моя-твоя пошла») объясняю им довольно сложные вещи. Они, судя по всему, меня понимают. Я очень хочу отдать, объяснить, а они — понять, взять. Затем они уже на своем родном языке воплощают мои идеи, наш общий замысел. Это имеет тот или иной успех у израильтян, а главное — в них что-то останется, я надеюсь.

Как и все молодые, они очень трогательно относятся к пожилому педагогу из России. Когда я заболел и лежал в больнице, они каждый день меня навещали. Когда я уезжал ненадолго в Россию — они просили меня не остаться там навсегда и радостно встретили по возвращении.

Многолетний хозяин студии, режиссер и педагог Нисан Натив (студия — его детище), редкий тип педагога-фанатика своего дела. Нисан замечательно владеет многими европейскими языками, когда-то учился и работал во Франции. Чехов и Гоголь его слабость, все ученики его студии проходят через «Чайку» и «Ревизора», играют сцены из этих пьес — это закон. Именно Нисан буквально уговорил меня преподавать. Из-за недостаточного владения ивритом я жутко сопротивлялся. Нисан во всем идет мне навстречу, во всем меня поддерживает, он платит мне, как педагогу высшей категории, он согласился на ранее невиданное здесь — разрешил мне целиком поставить «Чайку», пьесу его любимого Чехова. Если я решусь ставить «Ревизора», он пойдет даже на это. Я могу обратиться к Нисану по любому делу, попросить о любой помощи, не сомневаясь, что этот очень пожилой человек с безупречными манерами, педант и сухарь, как говорят про него студенты, сделает для меня все от него зависящее.

Каждое утро в одно и то же время он завтракает в кафе Дица, читает газеты. Кафе расположено в центре Тель-Авива, как раз напротив Камерного театра. Там очень вкусный кофе и очень низкие цены. Это что-то вроде актерского клуба. Там назначаются деловые встречи с журналистами и телевизионщиками. Там можно, взяв чашечку кофе, сидеть целый день и учить роль или писать статью — никто не помешает. Кафе открывается очень рано, но рано же и закрывается: после спектакля выпить свои сто грамм туда, к сожалению, не зайдешь.

В Тель-Авиве есть сотни других кафе, пабов, ресторанов, где

гуляют всю ночь. У каждого актера свой любимый. Общего нет. Нет ни нашего гадюшника — ресторана ВТО, ни змеюшника — Дома кино, где можно всегда встретить знакомых и отвести с ними душу. Здесь нет актерских клубов, практики творческих вечеров для коллег. Есть актерский профсоюз, куда платишь членские взносы, но толку от этого, как я понял, как от козла молока. Можно состоять его членом, а можно и выйти из него, — что я и сделал. Никаких общих актерских сборищ, праздников типа российской «Золотой маски» с последующей трансляцией по телевидению. Такого здесь нет. Есть, правда, общеизраильский «Оскар». Русская «Ника» — это Канн по сравнению с израильским праздником.

После официальной театральной премьеры в фойе бывает нечто вроде приема — «а-ля фуршет». Жратвы, водки, вина — от пуза. Толкучка как в вагоне метро, актеры чувствуют себя абсолютно посторонними на этом «празднике жизни»: члены Кнессета, люди из разных министерств, спонсоры, друзья театра, кто угодно! Можно напиться с товарищем по театру, стоя в углу, в стороне… Но сделать это следует очень быстро, так как прием длится не более часа.

Израильтяне, и актеры в том числе, любят поесть и поговорить о еде. Еда — одна из любимых тем для обсуждения во время перерывов на репетициях, в антракте спектакля. «Где был вчера? В каком ресторане, чем кормили? Сколько все это стоит?» Делятся впечатлениями, рекомендуют, обсуждают способы приготовления пищи. Иногда едят и пьют кофе во время репетиций, режиссер в том числе. Заглатывая питу с салатом и запивая соком или колой, постановщик «Ричарда III» объясняет актерам сцену Ричарда и леди Анны. Его помощница, давясь огромным гамбургером и положив ноги в кедах на стол прямо под нос режиссеру, делает карандашом пометки в помрежском экземпляре.

Не занятый в этой сцене актер, исполнитель лорда Бэкингема, дремлет, лежа на полу, на мате, в ожидании своей сцены. Споров на репетициях я почти не слышал, с ролей не снимают, режиссеров не заменяют. Премьеры не откладывают. Ее день известен заранее, билеты продаются за несколько месяцев.

Принцип отбора репертуара чем-то напоминает наш. На одном-единственном общем собрании сбора труппы звучат два доклада — директора и худрука. О финансовом положении дел, о гастролях, о правонарушениях, об изменении порядков и прочих директивах — директор, о творческом плане — о репертуаре — худрук.

Столько-то пьес современных израильских авторов на

современную тему, столько-то классических пьес, непременный Вильям Шекспир (национальный драматург Израиля), Гольдони, Мольер, Чехов. Еврейская тема в творчестве американских драматургов — Артур Миллер, Нил Саймон. Камерные пьесы для выездных спектаклей. Оле хадаш Миша Козаков поставит с Селезневой «Любовника» в Малом зале. У нас будут ставить приглашенные режиссеры из-за рубежа — американец такой-то.

Для наших мэтров (следуют фамилии) пьесы такие-то. Конечно, будет поставлена пьеса нашего выдающегося драматурга Ханока Левина, на сей раз он сам не будет режиссировать. После долгих переговоров договорились с грузином Робертом Стуруа. Итого, в репертуарном портфеле пятнадцать — семнадцать названий. Актеры узнают о распределении ролей по ходу работы. Вопросы есть? Вопросы бывают. Иногда о чем-то заспорят и кто-нибудь вдруг сорвется в крик, но крайне редко.

«План Барбароссы» Юрия Хилькевича, его «русские сезоны», к сожалению, серьезного успеха не имели: и «Чайка» недолго полетала, и «Молитва» не помогла. Наш «Любовник» выпускался уже без Хилькевича, он оставил Камерный и ушел в русскоязычную газету «Время».

«Любовник» ставился мною на русском и для русских. Это была своего рода блесна. Дирекция Камерного рассчитывала, что новые русские репатрианты купят абонементы в их театр, где будет объявлен спектакль с участием Козакова. Ставил я спектакль бесплатно, работал с Селезневой полтора месяца. Изящные декорации Николая Свиридчика стоили гроши, костюмы для двух актеров — не проблема, реквизит, музыка Михаила Агрэ (тоже из олим) стоила театру копейки.

Так, на пионерском энтузиазме, мы с Ириной Селезневой без помрежа, без всякой посторонней помощи сделали спектакль. Только за 3–4 дня перед премьерой у нас появились осветители, реквизитор — она же костюмерша, и помощник режиссера, и звуковик. А ведь мы играли нашего «Любовника» и в самом Камерном, пару раз даже в Большом зале на 900 мест.

Однажды, выйдя на сцену, я увидел на пуфике молоток, забытый рабочими сцены. В другой раз… Ах, лень перечислять! Все время проката нашего несчастного спектакля что-то портилось, ломалось, чего-то не хватало, музыка звучала не вовремя или вообще не звучала, декорации во время переездов приходили в негодность, дверь не открывалась или не закрывалась, Ирина плакала, я орал на рабочих, они недоумевали: «Миша, почему ты кричишь? Что это — конец света? Ну, ошиблись, ну, исправим. Ну, подремонтируем». Уже на следующем спектакле все повторялось. Все наши хождения в

дирекцию и слезные жалобы завпосту дела не меняли. Обещания, заверения, «ихъе бэсэдер» — все будет в ажуре, и дальше все то же самое.

Израильтяне любят повторять слово «савланут» — терпение. Я даже не предполагал, что у меня так много этого савланута. В Москве мне хватило бы двух таких накладок в моем спектакле, чтобы я или добился порядка или ушел из театра, хлопнув дверью. Но «ты не в Чикаго, моя дорогая». И я мучался дальше — хлопнуть тут дверью я не мог. Уйти мне было некуда. Мои представления о капитализме, во всяком случае израильского разлива, претерпевали некоторые изменения. Я матерился, ругал всех «козлами», заискивал, пил с ними водку — напрасно! И напрасно было многое другое, гораздо более существенное.

Любое сверхтщательно продуманное мною предложение по постановке какой-либо пьесы не просто отвергалось, но выслушивалось вполуха. Я уже мог сам все объяснить на иврите: почему мне представляется интересным и важным поставить «Случай в Виши» Артура Миллера или сделать веселый музыкальный спектакль, комедию Оливера Голдсмита «Ночь ошибок», и как она разойдется по актерам. Десятка полтора обдуманных или уже поставленных мною когда-то пьес я пытался всучить, уговорить прочитать по-английски или — еще проще — увидеть на видеокассетах, специально привезенных мною из России: «Визит дамы», «Безымянная звезда» и другие. Пьесы не прочитывались, кассеты не просматривались. Я терял последние силы, кончался мой израильский «савланут», и я впадал в очередную черную депрессию.

Я проклинал себя и тот день и час, когда решился на отъезд, и начиналось все по кругу: кто виноват и что делать? Вернуться? А как же жена, ее родители, Мишка, а теперь еще и Зойка? Тащить их с собой назад? Да есть ли у меня право срывать всех с обустроенного места и, подвергая детей риску (криминогенность и экология, etc.), из-за своих актерских амбиций, ввергнуть их обратно в московский быт, от которого они, да и, признаться, сам я, уже успели отвыкнуть? И я с удвоенной жадностью смотрел по телевизору обе российские программы, читал перепечатки из московских газет, выспрашивал приезжающих оттуда. Пишу о себе, но знаю, что подобных мне в Израиле сотни, а может быть, и тысячи. Да и в Америке попадаются. Может быть, эти черные депрессии и называются красивым словом «ностальгия», но ведь ностальгия — это что-то вроде березок, пельменей по-сибирски, маковок церквей на Пятницкой, заснеженных полей или желтого клена над могилой моего отца на Введейском кладбище в Москве.

XV

1992 год. Актер Леонид Филатов сидит у меня в тель-авивской квартире. Мы знакомы еще с тех самых, 60—70-х, таганских. Говорим, говорим и не можем наговориться. Нас с Леонидом многое объединяет: любовь и отношение к театру, кино, поэзии. Я помню его еще в любимовском «Товарищ, верь» и знаменитую пушкинскую реплику из «Годунова», которой Филатов завершал спектакль. Не произносил вслух, а безмолвно, одними губами артикулировал: «На-род без-мол-вству-ет».

Сегодня народ не безмолвствует. Вся Россия громко кричит, во весь рот, во все горло. Мы сидим с Леней у меня дома, и я пытаюсь понять, что случилось в Театре на Таганке. Почему Филатов с Губенко, а не с Юрием Петровичем? А Петрович-то, Юрий Петрович Любимов, недалеко, всего в четырех часах езды от моего тель-авивского дома, но, судя по всему, Леня ему звонить не намерен. Да и Учитель такого звонка от него не ждет.

Мы говорим о недоснятом фильме Филатова, обо всех этих спонсорах, которые посулили и бросили, о беспомощности обедневшего Госкино, о чернухе в кинематографе, о развале кинопроката, о литдраме на телевидении, где мы оба когда-то трудились. Словом, обо всем, о чем могут говорить два московских актера, которые давно не виделись. Легко догадаться, что разговор наш получился не слишком веселым и оптимистичным. Он рассказывал — я слушал, лишь иногда задавая вопросы.

Потом мы поехали на Лёнин концерт в тель-авивскую синематеку, где артист читал стихи, исполнял монологи и показывал фрагменты своего фильма «Сукины дети» из жизни актеров одного театра в Москве в суровые времена застоя. Один, не предавший Учителя, в конце умирал, и гроб с его телом его товарищи выносили из театра. Хороший концерт, добрая грустная картина.

Не раз я смотрел по телевидению передачу Леонида Филатова о знаменитых, популярных, покойных ныне актерах, об их судьбах, об их уходах. Зеленое поле и портреты со знакомыми лицами, как на свежевырытых могилах. Кладбище талантов.

Филатов — автор и ведущий этих невеселых передач. Леонид взвалил на свои плечи нелегкую ношу. Когда-то я записывал на радио повесть Льва Николаевича Толстого «Смерть Ивана Ильича». После каждой записи у меня тряслись руки. Я не шутя боялся заболеть тем же, отчего скончался герой повести Толстого.

Исполняя ту или иную роль, мы, актеры, вольно или

невольно погружаемся в атмосферу происходящего. Потом уже я услышал, что Леонид Филатов заболел. Инсульт. Спустя какое-то время я вновь увидел его в качестве ведущего этой передачи. Сказать: постарел — ничего не сказать! Это был другой человек. Довелось мне услышать интервью с Филатовым. Потом были слухи, что Леня вдруг подался то ли к коммунистам, то ли к русофилам, то ли еще к кому-то из этой братии. Я не удивлен. Хотя можно было бы и удивиться: резкий, вольнолюбивый, ироничный, интеллигентный, талантливый киногерой 80-х, режиссер «Сукиных детей», автор аллегорических сказок в стихах… Нет, и все-таки не удивлен.

Владислав Заманский, фронтовик, совесть молодого театра «Современник», кристальной души человек, актер Алексея Германа, друг Самойлова и Окуджавы, христианин… Достаточно? Окуджава рассказал мне в один из своих приездов в Израиль, что до него донесся слух, будто бы Влад стал писать и печататься в красно-коричневой столичной прессе. Булат позвонил своему другу и задал вопрос: «Это правда, Влад?» «Да», — ответил Заманский. Окуджава повесил трубку.

Талантливый актер Гостюхин на митинге топчет принародно пластинку Окуджавы, совершая акт духовного вандализма. Николай Бурляев, актер Тарковского, во второй половине 80-х снимает фильм «Лермонтов». На балу у Николая Первого мы видим и Лермонтова (Н. Бурляев), и его убийцу Мартынова. Режиссер акцентирует наше внимание на отчестве Мартынова — Соломонович… Но мало этого. На балу у Николая Первого Гоголь (тот же Бурляев), где он просто-напросто и быть-то не мог, — видел Николая всего два раза в жизни, и то издалека, слушает пространные рассуждения о том, что шинкари-евреи споили русский народ, и согласно кивает головой.

Гостюхин и Бурляев артисты хорошие. Наверное, люди темные. Но вот Филатов, Заманский — это же совсем другие люди. Как тут не задуматься, если даже и они… Кто не растеряется, не сломается, не перепутает берега реки Чернобыль, правый, левый? — не возненавидит вчерашних друзей-единомышленников, если на развалинах Третьего Рима, под обломками помпейских колонн корчатся и задыхаются одни, а вокруг мародерствуют и наживаются другие, делят пирог власти, присваивают чужое не моргнув глазом.

«Пир во время чумы» — эта пушкинская фраза стала расхожей. Как тут не перепутать, кто свой, кто чужой? Как разобраться, если один твой вчерашний друг-единомышленник,

твой партнер по театру или кино заделался министром, другой стал совладельцем здания и ресторана Киноцентра? А по ленфильмовским коридорам разгуливает ветер, а на Мосфильме скоро запорхают одни летучие мыши. Снимать там будут или рекламные видеоклипы, или чужие дяди из-за бугра, из-за океана. И выясняловка, выясняловка, выясняловка, сплошная, поголовная выясняловка отношений! На всех уровнях — от Думы до маленького театра — выясняют отношения народы и театральные коллективы, руководители вчера братских республик и два партнера, сидевшие вчера в одной грим-уборной. Что поделаешь, время такое. Снявши голову, по волосам не плачут.

Трудно смириться и принять новый уклад, если лично ты не можешь доснять фильм, если лично тебе нет места в чернушном или порнографическом кино, если лично ты не умеешь приватизировать и продавать, если не в твоих правилах выступать на митингах, якшаться с политическими лидерами всех мастей, рвущимися к власти. Уехать? Некуда; да и почему ты, актер, должен потерять свою страну, свой язык, свою публику? Отойти в сторону и тихо переждать не удается. Пережидать вообще не в твоих правилах, да и ждать придется долго, а время торопит, время уходит. Возраст у тебя не детский. И вот тогда заносит. Один делит со своим Учителем театр, другой пишет в газету «Сегодня» или «Завтра». Трудно обрести душевную гармонию. И тогда ты обращаешься к прошлому, и на твоем русском поле, твоем грустном поле чудес пестрят портреты недавно ушедших, которых сломали или которые сломались. И твое положение, и твое душевное здоровье ничуть не лучше, чем у твоего вчерашнего коллеги, который сидит в Тель-Авиве и водит пером по бумаге, пытаясь разобраться, что к чему.

Характер у нас с тобой, Леня. А характер — это что? Правильно! — судьба. И беги не беги, хоть на край света, от характера своего ты никуда не убежишь.

Ты, как черепаха, что тащит свой дом на себе. Твой Учитель, Леонид, живая легенда твоего и нашего русского театра, живет в Иерусалиме с видом из окон на библейские места. Семья. Сын Петя прекрасно говорит на четырех языках, и на иврите в том числе. Юрий Петрович только по-русски. На нем и ставит, в Москве, в Англии, в Греции ставит. Ставит всюду, кроме Израиля. Ему иврит ни к чему. В Москве с Губенко он выясняет отношения на хорошем, полнокровном, я бы сказал, избыточном русском. Губенко с Учителем тоже в выражениях не стесняется, словом, пищу газетчикам и телевизионщикам дают который год. Это не упрек. Время такое.

И МХАТ на женский и мужской разделился. Склок, дрязг

было предостаточно, на радость щелкоперам всех мастей. И пошла писать губерния! Гласность, новый взгляд. Куда денешься — новый стиль, бомонд! Оставайтесь с нами! Коррида! «Тореадор, смелее в бой!»

А мы прилипаем к телекам. Раньше бы по тому же телеку фильм-спектакль женского или мужского МХАТа показали, чтобы мы сами могли судить обо всем. Спектакль Губенко по Салтыкову-Щедрину, «Медею» Учителя. Раньше… Сегодня — нет. Сегодня телевизионное время — это чьи-то деньги. В лучшем случае фрагментом порадуют, иллюстрацией к телевизионной корриде, к бою быков. Сидючи в Тель-Авиве у телевизора, судить о чем-то трудно. Да и не надо бы мне судить. И вмешиваться не следует. Пока я сидел в России и держал эту плиту, как все, пока не смылся из-под нее, я очень раздражался, помню, когда по тому же телеку выслушивал суждения и поучения от парижанина Владимира Максимова, «немца» Войновича или «американца»… Впрочем, «американцы» не поучали, ни Бродский, ни Аксенов, ни Довлатов. Солженицын — так на то он и Солженицын, поэтому вернулся на родину обустраивать Россию.

Я много раз давал себе слово не уподобляться тем, которые меня самого, тогда жившего в России, раздражали поучениями. И слово свое держу. И, даст Бог, сдержу. Покойный Юрий Нагибин в последней главе повести «Мрак в конце туннеля» упрекнул евреев-эмигрантов в рабьей любви к оставленной мачехе-родине. А куда нам деться? Может быть, дети, внуки избавятся — не мы. Поэтому интересуемся, вникаем.

Я хочу понять и тебя, Леня, и Губенко твоего, и Учителя вашего, Петровича. Не судить — понять хотя бы. Однако понять трудно, невозможно. У каждого своя правда, у каждого своя логика и характер. Ефремов, Любимов, Эфрос. Каждый из них — эпоха. Легенда. И мы все жили рядом с ними, восхищались ими, учились у них. А потом судьба разводила нас, они оставляли нас, мы покидали их.

Кто сегодня властвует умами? Какую современную пьесу и современный спектакль ну просто нельзя не посмотреть?! Билеты непросто купить на многие хорошие спектакли — в тот же Ленком, к примеру. Актеров, знаменитых, замечательных, любимых, много почти в каждом театре Москвы. Есть звезды всех поколений, в том числе и совсем молодые. Россия талантами богата — это со стороны мне еще отчетливее видно. И театральная жизнь России, несмотря ни на что, удивительна. На любой вкус: и тончайший Петр Фоменко с Островским, и Виктюк с его новшествами, и Юрский с Ионеско. Да мало ли! Говорить об упадке не приходится. Трудности — да, упадок — нет. Москва,

вопреки всему, театральная Мекка.

И вот один-единственный вопрос, вопрос в стиле времен застоя: а есть хоть одна русская современная пьеса на современную тему, которая бы властвовала умами? Ну, хотя бы как когда-то пьесы Володина, Вампилова? Я такой пьесы не видел, не прочитал. Даже мой дорогой долгожитель — «Современник», где есть хорошие спектакли, поставленные Галиной Волчек и приглашаемыми ею режиссерами, не может похвастаться современной отечественной пьесой, как когда-то взрывной пьесой Аксенова «Всегда в продаже» или «Фудзиямой» Чингиза Айтматова.

Но, быть может, это не обязательно? Талантливый Григорий Горин, как некогда Шварц, сочиняет пьесы-притчи, пишутся современные инсценировки и ставятся отличные спектакли по мотивам Гоголя или Достоевского, я уже не говорю о переводных или классических пьесах.

Бывают времена затишья, застоя в драматургии. Однако перерыв отчаянно затянулся: чтобы за десять последних лет не было написано ни одной стоящей современной пьесы на современную тему — такого в истории русского театра не случалось, по-моему, еще никогда! И это тоже примета времени.

Актер — властитель дум… Кто он сегодня? Неужели только Алла Борисовна Пугачева? Я думал об этом, принимая у себя в гостях в Израиле еще одного гостя из России, великого актера и великого труженика, Олега Ивановича Борисова.

«Олег…» Этому имени повезло. Олег Ефремов, Олег Табаков, Олег Янковский, Олег Басилашвили, Олег Даль, Олег Меньшиков, Олег Борисов. Мы говорили с Борисовым, и я, даже записывая с его разрешения беседу на магнитофон, словно чувствовал, что вскоре мне останется слушать его живую речь только в записи. Мы вспоминали нашу студию МХАТ, его Киев, его первую роль в кино в комедии «За двумя зайцами», Пашу Луспекаева, товстоноговский период, его поразительного принца Гарри в «Генрихе IV», роль в спектакле «Два мешка сорной пшеницы» Тендрякова, его Григория Мелихова…

Нам было что вспомнить и о ком поговорить. Алексей Герман, в картине которого играл Борисов, Вадим Абдрашитов, трижды снимавший его в своих фильмах, Олег Ефремов — МХАТовский период актера. Борисовский доктор Астров — единственная чеховская роль за всю жизнь тончайшего чеховского актера.

Конечно же, в нашем разговоре всплыла фамилия Льва Долина, не могла не всплыть.

— С ним я мечтал бы работать, — сказал Борисов. — И он зовет! Но как, Миша? Другой город, и силы не те, я ведь живу с семьей на даче, мы с сыном свое хозяйство наладили, трудимся. Алена моя — хозяйка отменная. А Юрка головастый, ты видел нашу «Пиковую даму»? Нет? Жаль. Юрка сочинил весь спектакль. Там и лекция Фрейда, и танцы Аллы Сигаловой, музыка Шнитке. Ве-ли-ко-леп-ная!

— А ты? — встреваю я.

— Я от Пушкина, и за графиню, и за Томского.

Олег рассказывает, цитирует, проигрывает куски из «Пиковой дамы», рассказывает и о других работах, которые он сделал с сыном: «Мефисто-вальс» по Гете, «Человек в футляре». Он привез с собой в Израиль телевизионный фильм-спектакль «Бенефис» по классике, где играет все несыгранные им роли: Хлестакова, Гамлета, Мефистофеля. Мы вместе — я в первый раз — смотрели этот спектакль-бенефис, который придумал и поставил для него сын, Юрий Борисов. А партнером Олегу был его брат, Лев Борисов. Олег смеется: «Семейный подряд!» И жена ему друг настоящий. Все к нему пришло по заслугам. И не испортило его.

Каким я его помню почти сорок лет назад — серьезным, подлинным, лишенным показухи, таким он и остался, при всех своих регалиях. Он привез в Израиль пушкинскую программу стихов.

Только бы наши олимы поняли, кто к ним приехал, только бы пришли на встречу с большим актером, властителем дум! Собственно, для этого я и диктофон включил, чтобы написать в газеты. Написал, напечатали. Но нет, не пришли. Ажиотажа не было. Им Задорнова или Петросяна в самый раз. А тут еще приступ болезни у актера грянул…

Олег Иванович был болен давно. В этот приезд приметы болезни явственно проступили на его лице. Но ни одной жалобы: он хотел жить и работать. Не знаю, был ли он общим властителем дум — моих был. Давно.

В 1986 году я увидел «Кроткую» Льва Додина во МХАТе. Как бы и не во МХАТе. Спектакль за два года до этого был показан в Москве на гастролях БДТ. Но ставил его опять же не глава БДТ Товстоногов, а Лев Додин с Борисовым и Шестаковой в главных ролях. Шестакова — жена Додина, тоже не актриса Товстоногова. Я тогда на спектакль не попал, а только слышал самые восторженные отзывы: «Единственное, что стоит смотреть у Товстоногова». Я-то как раз видел спектакль «Амадей» по Шеффери, который москвичи замечательно принимали, и, каюсь, не пошел отчасти поэтому на «Кроткую» с Борисовым, так как спектакль «Амадей» мне не слишком понравился. Но когда я

увидел «Кроткую» в филиале МХАТа, перенесенную сюда с Малой сцены БДТ, это превзошло все мои ожидания. Игру Олега Борисова можно, на мой взгляд, определить как игру гениальную, великую игру великого трагического актера наших дней. Мои самые сильные впечатления от игры на сцене — Пол Скофилд в «Гамлете» и «Лире», Оливье в роли Отелло, — впечатление от игры Борисова в Достоевском той же сокрушительной силы.

Я впервые видел режиссуру Льва Додина. Очевидно, правы те, кто считает его сегодня лучшим режиссером нашего театра. Тончайшая, глубокая режиссура безупречного вкуса, разбор, фантазия, образность, умение создать ансамбль, найти единственно верный тон, и так далее, и тому подобное. К тому же он автор и пьес по Достоевскому. Но чудо этого спектакля — Олег Борисов.

Два часа он говорит, говорит, говорит длиннющие монологи романа Достоевского. Монологи трагической, трагикомической личности на грани паранойи; откровенность, переходящая в откровение. Игра Борисова гипнотизирует, она виртуозна технически и исполнена сиюминутной трагической наполненностью. Он живет на сцене и на наших глазах создает Образ. У меня сжалось сердце, текли слезы, а голова при этом отмечала безукоризненность его искусства. Он правдив настолько, что его игру можно фиксировать одним бесконечным крупным планом кинокамеры. При этом не пропадает ни одной буквы, ни одного нюанса и перехода из одного душевного и интонационного регистра в другой, соседний, часто противоположного состояния. Он не оставляет за два часа ни одного зазора. Игра его совершенна. Его герой — это герой Достоевского. Нет, временами это сам Достоевский! Он делается на него физически похож, он находит краски чернейшего юмора, он беспощаден к себе и к людям, он вызывает сострадание и отвращение у зрителя к самому себе.

Борисов удивительно пластичен. Он то уродлив, то красив, то Смердяков, то Чаадаев, он богоборец и христианин одновременно.

Если бы Ленинская премия имела хотя бы первоначальное значение, обладала той силой, какой была во времена Улановой, Шостаковича, то сегодня ее следовало бы дать Борисову, а потом не давать никому из актеров долго, до следующего подобного свершения в театральном деле. Я помню альтовую сонату Шостаковича, то впечатление от игры Рихтера и Башмета в Большом зале Консерватории. Я испытал двойственное впечатление от этой последней вещи Шостаковича тогда, в Большом зале: полной выпотрошенности и полного восторга

перед искусством. Сегодня было то же от Борисова в спектакле Додина.

И еще одно сравнение — Джек Николсон в «Кукушке» Формана. Так же меня потряс Борисов.

Мы с женой зашли за кулисы, как могли, выразили свои чувства Олегу. Он сказал: «Знаешь, актеры обычно говорят: вот жаль, что ты не был на прошлом спектакле, сегодня не то. Врать не буду: сегодня, Миша, ты видел хороший спектакль. И хорошо, что вы увидели его в период его зрелости».

Борисов всегда меня интересовал. Его принц Гарри в спектакле Товстоногова «Генрих IV» мне очень понравился. Это было еще в мою бытность в «Современнике». Помню, мы с Игорем Квашой устроили в «Арагви» банкет. Копелян, Вадим Медведев, Олег Борисов. Я очень расстроился, что на наш банкет не пришел Сережа Юрский.

Олег Борисов очень нравился мне в картине Абдрашитова «Парад планет», в других его картинах. Всегда и всюду я видел хорошего, серьезного актера. И вот сегодня полная, великая реализация личности и судьбы Олега Борисова, ибо есть в его судьбе, особенно в начале, справедливая обида на среду театральную и околотеатральную. Злая обида на пренебрежение к его возможностям и скрытым резервам его дарования. И вот взрыв в роли, которую он так играет — глубоко лично.

Это не просто слияние роли и человека. Человек-Борисов, артист-Борисов выше роли, это ясно. Он творит Образ — высшее достижение любого художника. Я счастлив, что увидел это сегодня воочию.

XVI

Властитель дум. Звучит высокопарно, старомодно, как будто вытащили из сундука бабушкин салоп и запахло нафталином. Не лучше ли так: «Я просто тащусь от него! Как он играет — балдеж! Классный стеб!» Ладно. Так вот я тащусь от Высоцкого по сей день. Даже израильтяне о нем слышали. Некто Духин «перепер» на «хибру» его тексты и поет песни Владимира для молодежи. О Высоцком написано столько статей и книг, что можно составить целую библиотеку. На Страстном поставили Высоцкому памятник. На один из московских бульваров, где Пушкину, Есенину, Гоголю, где между ними столбом — Тимирязев.

Большевистская власть, словно торопясь увековечить себя, не только сносила, но и возводила памятники. Еще Твардовский рассуждал про монумент Маяковскому на улице Горького: «Не по

таланту глыба». На Горького же, ныне Тверской, у Белорусского глыба другому соцу. Основоположнику. Увековечить автора «Тихого Дона» власть не успела. Может быть, не было уверенности, которого из авторов увековечивать? Слава Богу, что новая власть хоть писателям памятников не демонтирует. Тем более талантливым, как Маяк или Пешков. Да по мне, и другие пусть стоят. Я бы и Свердлова на месте оставил, не говоря уже о Феликсе. И Карлу-Марлу трогать не надо. Опять же голуби почему-то его облюбовали.

Новая власть по-своему тоже торопится оставить о себе след. Есенин прозвенел в бронзе, о чем, как известно, мечтал, стоя на Тверском бульваре. И Володя, даже не мечтавший о такой географии, тоже неподалеку. И слава Богу!

Так почему же меня это не приводит в состояние восторга и умиления? Ведь Высоцкий — эпоха, он первый среди первых нашего поколения. Он народный герой, он народный певец, он Актер, Поэт и Личность с самой большой буквы. Он легенда. Я — один из миллионов его восторженных почитателей. С ним ушла большая часть и моей жизни. Но сегодня что-то мешает мне быть до конца счастливым и просветленным.

Я спрашиваю себя: а если бы ты был в Москве, если бы тебе предложили сказать речь на открытии монумента, ты нашел бы что сказать? Признаюсь откровенно: я отказался бы от предложенной чести. Почему? Не знаю.

Есть во всем этом суетность. А суетиться перед лицом вечности не след. У нас в совке умели как-то быстро-быстро закопать кого-то, потом раскопать и опять закопать. Сменить могильный памятник, перехоронить, даже украсть кость на память. И такое было. Забальзамировать фараона, построить мавзолей, выставить на публичное осмотрение, потом и другого туда же, рядком. Несколько лет, что они рядком лежали, в сравнении с вечностью — минуты. Одного вынесли под шумок, ночью, закопали быстро — и белый мраморный бюст у Кремлевской стены. Другой теперь без охраны долеживает, своей очереди дожидается, пока народ православный думает-гадает, как с ним обойтись. Но народу православному не до того, сначала надо убиенного царя куда-то пристроить. Куда — в принципе ясно, но с костями бы ошибки не вышло. А как же фараоновы мощи? Пускай пока под стеклом полежат. Так оно и привычнее нам, там само как-нибудь решится. Усатый памятник снять, лысый пока сохранить.

А как с поэтами? «Вот этому нашему кудрявому пора уже поставить». — «Постой, почему не другому нашему? Он тоже стихи писал». — «Кудрявый понятнее писал». — «Да, но тот

раньше писал! И длиннее!» — «А у кудрявого зато про березки. Читал?» — «Подожди, у того тоже про рожь, про избы есть, про матросов-братишек и про Христа». — «Под кудрявого водяра лучше идет и петь его можно». — «Ну, уговорил, речистый. Место есть?» — «Он на Тверском заказывал». — «Места на Тверском всем хватит».

А что до Володи Высоцкого, так он сам о себе в стихотворении «Памятник» написал:

> А потом, по прошествии года, —
> Как венец моего исправленья —
> Крепко сбитый литой монумент
> При огромном скопленье народа
> Открывали под бодрое пенье, —
> Под мое — с намагниченных лент.
>
> Я немел, в покрывало упрятан, —
> Все там будем! —
> Я орал в то же время кастратом
> В уши людям.
> Саван сдернули — как я обужен, —
> Нате, смерьте! —
>
> Неужели такой я вам нужен
> После смерти?![6]

Мне хочется привести отрывок из московских дневников 1985 года.

Об открытии памятника Владимиру Высоцкому в 11 часов 30 минут на Ваганьковском кладбище я узнал совершенно случайно. Казалось бы, я не тот из Форсайтов, который все узнавал последним. Как-никак москвич, актер, газеты почитываю, знакомые есть. В газетах, разумеется, об открытии памятника не было ни гу-гу. Вечером того же дня страна узнала обо всем от голосов из-за бугра. По счастью, есть у меня одна подруга. Знакомая всей Москве. Тата. Жена Додика. Если хотите узнать, как пройдет международный турнир по шахматам, кто станет главным режиссером в Театре сатиры после — упаси Господь! — смерти Плучека, как Ефремов будет трактовать русскую пьесу за границей, на ком так и не женится Валентин Гафт, — адресую вас к моей подруге Тате.

Ну что бы я и еще пол-Москвы в те времена делали без Таты? Результат прихода и вынесенное резюме после посещения Театра имени Ленинского комсомола инкогнито членом Политбюро,

идеологом партии товарищем Лигачевым сообщила мне все та же Тата. Увидел бы я и еще пол-Москвы без Таты «Железный барабан» Шлендорфа, королевское шоу с Джином Келли в Лондоне, вручение «Оскаров» Аль Пачино и Владимиру Меньшову в Голливуде? Нет. Я бы только видел «Что, где, когда?» и бенефис Людмилы Гурченко по телевизору.

О Тате можно спеть песню, сочинить поэму — да что там поэма? Она достойна эпоса. Я спокойно мог жить в Москве без транзистора, и узнать, что, например, вчера Михаил Шемякин у себя в мастерской в Париже принял Михаила Барышникова и тот читал присутствующим стихотворение Бродского на английском языке. Вот от Таты я и узнал, что состоится долгожданное открытие памятника Владимиру Высоцкому на Ваганьковском кладбище и что ей поручено Иосифом Кобзоном, отсутствующим в Москве, возложить от него венок.

Этот венок с надписью на ленте я увидел в багажнике серой «Волги», на которой заехала за мной в 11 утра моя подруга и ее приятель, шофер «Волги». Тата волновалась: «Народу будет уйма, как пройдем? Но мы, Мишаня, тебя вперед, как визитную карточку». Но когда наша «Волга» только подъезжала к воротам Ваганьковского, стало ясно, что столпотворения нет. Это показалось мне удивительным. Прошедшей зимой я был на Ваганьковском в день рождения Володи — стояли кордоны и штанкеты, порядок поддерживала милиция, очередь до метро, люди с цветами, венками терпеливо ждали момента, когда они подойдут к могиле и возложат купленные ими гвоздики и розы. Я тогда, пользуясь привилегией известного милиции артиста, прошел без очереди и тоже положил на холм из цветов свои гвоздики. Потом пошел к могиле Даля, к Енгибарову и Есенину. Всюду был народ, всюду лежали цветы, хотя и в значительно меньшем количестве. День был Высоцкого…

О дне Даля знают немногие. О дне Енгибарова не знаю и я. Хотя у подножия его памятника лежали две гвоздики, с моими их стало пять на заснеженном постаменте клоуна в больших ботинках с зонтиком и бронзовым цветочком, столь не совместимым с понятием «вечность». Но, в принципе, это дела не меняет…

Памятник на могиле. О чем он говорит? О чем он должен сказать? Говорит он прежде всего о людях, которые его воздвигли, если покойный, не доверяя их вкусам, предусмотрительно не позаботился о памятнике или его идее заранее. На Новодевичьем, на этой ярмарке тщеславия, много всякого.

Мне довелось знать комика оперетты, прославленного Ярона.

Этот любимец московской публики еще с 20-х или 30-х годов жил долго, весело и весьма успешно. Он играл всех этих смешных персонажей в «Сильвах», «Марицах», «Веселых вдовах» прошлого или модификацию их в опереттах советского производства; какой-то там Яшка-пулеметчик, лихо отплясывающий танчики с огромной украинской бабищей в опереттах Дунаевского или кого-то еще. Ярон был очень маленьким, лысым евреем, с обаятельной улыбкой, высоким пронзительным голосом, слышным даже с галерки. Стоило ему с неизменным «гэ-ком», ужимкой, уверткой только возникнуть на сцене, а иногда только определить себя голосом перед выходом, как в зале возникали дружные аплодисменты, не умолкавшие до конца спектакля. Ярон наигрывал безбожно, настолько безбожно и простодушно, что это делалось своего рода искусством, даже, если хотите, эталоном искусства комика-буфф. И все комики-буфф нашей страны равнялись на крошечного Ярона. Нет, конечно же, они были разные, и наверняка кто-то из них даже пытался противостоять манере столичного Ярона, но, в принципе, что с того?

Он был забавным человеком, не лишенным остроумия. На сборном концерте мастеров искусств в Колонном зале Дома союзов, в который я, молодой тогда артист, был приглашен из-за популярности картины «Убийство на улице Данте», мне довелось увидеть следующую сцену, произошедшую за кулисами.

Маленький Ярон подошел к огромному МХАТовцу Ершову, народному артисту СССР, в прошлом — кавалергарду, и, глядя на него снизу вверх и как бы еще нарочно уменьшившись в росте до того, что создавалось впечатление, что Ярон Ершову еле достает до промежности, лукаво сказал: «Володя, давай с тобой вместе выступать в концертах! Мы сделаем отличный номер!» «А что мы с тобой будем делать?» — спросил наивный Ершов своим глухим, глубоким, академическим голосом, тряся МХАТовскими брылами, отчего голос его басово вибрировал. Ярон лукаво поглядел на окружавших артистов — для них и был затеян этот разговор с добродушным Ершовым в накрахмаленной рубашке с неизменной «кисой» в горошек, — и своим высоким голоском комик завершил сцену репризой: «А тебе, Володя, не придется ничего делать. Ты будешь стоять, а я буду по тебе лазать!»

Прошли годы, я оказался на Новодевичьем и увидел памятник на могиле Ярона. Хочется думать, что сам Григорий Маркович Ярон, увидь он этот памятник, должен был бы взять предмет потяжелее, напрячь все свои силенки и двинуть этим предметом по творению скульптора. А может, он бы смеялся до слез, а может — и такое могло бы случиться, — ничего бы не имел против черного мрамора, на котором его барельефы в

оперетточных ролях. Человечек в легкомысленном шапокляке, с бабочкой и обвязанный пулеметными лентами персонаж «Свадьбы в Малиновке», поигрывающий на черном могильном камне бицепсами и трицепсами, а внизу какая-то еврейская сентиментальная надпись безутешной вдовы. Разумеется, на русском языке. Нет, хочется думать, что это произведение искусства на холме человека, лежащего под ним, не пришлось бы по душе знаменитому артисту оперетты Ярону.

Вдова советского графа Алексея Николаевича Толстого, Людмила Толстая, выстроила на Новодевичьем пышный саркофаг. На саркофаге большой барельеф — профиль писателя и под ним скорбящие герои его произведений, объемные фигурки в бронзе. Скорбит Рощин и Телегин из «Хождения по мукам», застыли в неуемном горе сестры Катя и Даша, склонили головы и навеки задумались о своем создателе Александр Меншиков и Петр Великий. А что такого? Есть Петр Пушкина, есть Петр и Толстого! Так-то оно так… Но вот вообразить себе Петра Великого статуэткой на могиле великого Пушкина вряд ли возможно. У безутешных вдов Ярона и Толстого буйная творческая фантазия.

Памятники. Много я перевидал их в своей жизни. Помню знаменитое миланское кладбище-музей, где содержать могилу дороже, чем прожить жизнь человеку, в ней покоящемуся. Не кладбище — музей скульптур. Видел я в Испании Долину Павших. В небесах огромный крест, собор длиной с собор Святого Петра в Риме, под куполом с огромной фреской плоская каменная плита. Здесь Франко. Вокруг собора в скале невидимые глазу могилы павших франкистов и республиканцев. Теперь они навсегда вместе в этой долине, где шла братоубийственная война.

Видел и грузинские пантеоны, в основном стелющиеся или слегка поднимающиеся над землей. Большие и прямоугольные квадраты — четырех уложить можно, облицованные мрамором и гранитом. Над квадратами кое-где торчат реалистические бюсты генералов, вызывающие ассоциации с фильмом Эльдара Шенгелая «Необыкновенная выставка». И тут досадные ляпы особенно заметны на фоне красоты и гармонии грузинских пантеонов.

В одном из них, втором по знаменитости после Мтацминского, могила драматурга Жоржа Мдивани, известного по эпиграмме: «Искусству нужен Жорж Мдивани, как жопе нужен гвоздь в диване». По завещанию покоится теперь автор «Твоего дяди Миши» в Тбилиси. Огромный черный мраморный квадрат, как у всех, но есть деталь, которая привлекла мое внимание: на одной из мраморных сторон квадрата лежит огромная черная мраморная книга. Не книга — фолиант, масштаба «Божественной

комедии». Она навеки сомкнула страницы. А что? Символично! Никто никогда больше не сыграет «Твоего дядю Мишу» и не прочтет ни строчки автора, хотя книга призвана напомнить живущим: се был летописец времени!

Стоял в Мтацминском пантеоне огромный валун серо-зеленоватого цвета — и надпись на нем: «Галактион». Всем ясно, какой Галактион. Это тот случай, когда фамилии не требуется: раз Галактион — значит, Табидзе. Раз Чарли — значит, Чаплин, раз Элла — значит, Фицджеральд. Но и здесь решили уточнить и заменили надпись: «Поэт Галактион Табидзе». Жаль. Но вот у Важи Пшавелы все осталось, как было: серый камень, письмена, вечность.

О памятнике Владимиру Высоцкому шли долгие споры, существовали партии и группы. Отголосок споров донесся и до меня. Марина Влади и согласные с ней предлагали большой камень, чуть ли не осколок сибирского метеорита. И имя. Победила другая, семейная, кажется, точка зрения и тех, кто ее разделял. Я свободно прошел через толпу, стоящую уже внутри кладбища. Милиционеры мне козырнули и вежливо пропустили нас с Татой на огороженное пространство. Вдоль штанкет стояли люди, которых было не больше, чем в обычные дни у могилы Высоцкого. Первый взгляд на памятник: что-то золотое стоит над могилой. Первое чувство — ощущение медного дешевого цвета. «Ничего, со временем потемнеет, будет лучше», — замечает Алла Демидова.

Круг замкнулся. За пять с лишним лет до этого я стоял на том же самом месте рядом с Аллой Демидовой. Был день похорон. Подойти к могиле было физически невозможно. Тогда рядом с нами в полосатом пиджаке стоял Олег Даль.

Алла припомнила и рассказала мужу, Владимиру Валуцкому: «Знаешь, когда застучали молотки, Миша сказал — мы же ничего не могли видеть и почти ничего не слышали: «Ну вот, застучали». А Олег ответил: «Интересно, кто следующий?» Я не стал спорить с Аллой Демидовой: ничего такого Олег тогда не сказал. Просто стоял бесслезный и смотрел.

Девять дней отмечали в Театре на Таганке. Опять было две группы. Особо приближенные были в квартире Володи и Марины Влади: Юрий Петрович Любимов, Ахмадулина, Мессерер, родственники, кажется. Я, естественно, туда не был зван, другом Володи не был, просто любил и ценил его талант. Потому на девять дней мы с женой поехали на Таганку. Был стол, было много водки. Сидели артисты и работники театра, помню

Демидову, еще про себя удивился: почему она не там, на квартире, Бортника, Золотухина, Смехова, Жукову, других. Особенно выделялась тогда Володина старая любовь, Таня. И, как она говорит (наверное, так и есть), мать его ребенка.

Помню, в мое междуженье она мне приглянулась. Володя тогда был в Париже с Мариной. Так почему бы, собственно, и нет? «Миша, не надо, это Володина женщина», — спокойно, но настойчиво сказал мне кто-то во время очередного застолья в Театре на Таганке. И я тут же отстал. На девяти днях она была полуофициальной вдовой в черном. Две вдовствующие королевы, два дома. Я тогда и не знал, что главная — третья, девочка Ксюша, его последняя сильная любовь.

С Мариной был уже почти разрыв, точнее, разлад в отношениях, и неудивительно: она в Париже, он в Москве. Многое мне было суждено узнать позже. После автокатастрофы я лежал в больничной палате с Валерием Янкловичем. На его машине, пилотируемой нашим другом Игорем Шевцовым, мы и разбились по дороге в аэропорт «Домодедово». И вот лежа ночью в палате на двоих, когда не спалось, Валерий рассказывал мне о жизни и обстоятельствах смерти своего друга.

Володя был, как теперь говорят, много лет на игле. Поездка в Америку с Влади ускорила губительный процесс — там наркотики не проблема. У Марины сын наркоман, какова же была ее трагедия, когда она узнала про Володю. А он уже без этого не мог. Прибегал ко всевозможным ухищрениям, симулировал боли и получал наркотики. Его все любили и не могли отказать. Девочка Ксюша ездила за ним, возила эту смертельную гадость куда-то в Среднюю Азию. Путешествие было трудным и опасным, но она любила его и шла на риск. Володя кололся сам. Язвы на руках от грязных игл, боли, когда кончается действие наркотика… Отсюда излюбленный жест — правая рука сжимает левое предплечье. Когда не перекалывался, был как молодой орел, работал как заведенный, классно пел по три концерта на стадионах, писал, снимался, творил. Но потом дела шли все хуже и хуже. На пленке в фильме Виноградова и в кадрах «Кинопанорамы» это видно: опухшее лицо, опухшие желтые руки и пальцы с длинными ногтями. Долго все это продолжаться, естественно, не могло. Наступила трагедия, которую все близкие давно ждали. Последнего — олимпийского — Гамлета играл на грани.

Золотой памятник — фигура Высоцкого вырывается, пытается вырваться, освободиться от пут бронзовой ткани. Нимб за головой. В нимбе отражается затылок. Нет, это только нечто

вроде нимба — гитара. За его головой — тыльной стороной. От грифа гитары — лошадиная морда. «Что за кони мне попались?»

В памятнике какая-то литературная безвкусица. Его лицо? Совершенно не его. Ощущение, что над верхней губой — усы. Хотя он и носил когда-то усы, но на памятнике они, по-моему, ни к чему. Но главное не это, хотя повторим: памятник, безусловно, вызовет «нужную» реакцию.

Доказательством тому — фраза космонавта Жоры Гречко: «Я думал, что этот памятник не разрешат. Смотри-ка, стоит. Здорово!»

Командора шаги злы и гулки!
Я решил, как во времени оном,
Не пройтись ли по плитам, звеня.
И шарахнулись толпы в проулки,
Когда вырвал я ногу со стоном,
И осыпались камни с меня!

В Израиле памятников не ставят вообще. Ни поэтам, ни писателям, ни полководцам, ни государственным деятелям. Ни в бронзе, ни в граните, ни в мраморе. Вы не увидите ни одной скульптуры, ни одного бюста когда-то жившего великого человека. Не найдете, не увидите даже на иудейских кладбищах. Не принято. Запрещено иудаизмом. Не в традиции. Есть памятные плиты, абстрактные скульптуры: павшим воинам, людям, погибшим от террора. Но в отличие от Европы, России, Америки ни на площадях, ни в скверах или на бульварах нет объемных изображений человека, напоминающих вам о прошлом. Бронзовая пушка в Старом Яффо, останки броневика на Иерусалимской дороге, где шли бои, танк на постаменте…

Именами поэтов и писателей называются улицы, площади. Израильский аэропорт носит имя Бен-Гуриона. Одно время я жил на маленькой улице философа Баруха Спинозы, теперь живу на еще меньшей — улице Энгеля. Спросите у таксиста, кто такой Энгель? Понятия не имеет. А это ведь известный некогда композитор. В каждом городе или городке Израиля есть улицы или бульвары Ротшильда. Как когда-то в Союзе не было населенного пункта, где не существовала бы улица Ленина.

Именовать города, площади, синагоги, театры, аэропорты, кибуцы, детские сады — сколько угодно. Древнее «не сотвори себе кумира» к слову как бы не относится.

Еще при жизни любавического ребе и с его согласия именем его была названа большая синагога. Если прилетающий из Москвы гость может уличить меня в неправде, наткнувшись на

мраморный бюст Бен-Гуриона, который сразу же бросится ему в глаза в здании аэропорта, то смею заверить — это одно из очень немногих исключений. Значит, религиозный контроль не проник в здание аэропорта или в какой-нибудь кибуц, где может стоять памятник борцу Варшавского гетто. Но, повторяю, это лишь исключения, подтверждающие правила.

XVII

Когда Александр Македонский, завоевавший древний Иерусалим, пожелал увековечить себя в мраморе, первосвященник отговорил его. Он сказал ему, наверное, так: «Зачем вам, Саша, памятник? Придет следующий, такой, как вы, и грохнет по вашей мраморной головке чем-нибудь тяжелым. Вам будет приятно такое? Так давайте лучше назовем вашим, неиудейским светлым именем всех младенцев мужского пола, которые родятся в этом году. Поверьте, так будет надежней. Евреи любят и хранят традицию, и ваше, Саша, имя сохранится на века». Первосвященник слово, данное великому македонцу, сдержал. Именем Александра Великого и сегодня называют вновь народившихся младенцев, родители которых могут быть из Марокко, Эфиопии и Йемена. Александр. Сандер. Саша. Наши русские Александры здесь именуются Алексами, впрочем, так было до недавнего времени. Наша алия в отличие от ватиковской предпочитает родное звучание. И курносые Тани, Саши, Миши, Даши строчат на иврите как из пулемета и начинают забывать грамотную русскую речь. Мой сын, шестилетний Мишка, которого я научил читать и писать по-русски, все же предпочитает уже играть на иврите не только со своими ивритскими друзьями по школе, но и с Митей, родители которого архитекторы из Питера. Однако своих имен уже почти никто из нашей алии не изменил.

Лет пять назад еще меняли. Однако ненадолго. Грянула наша более чем полумиллионная армада и всколыхнула не только многие устоявшиеся представления и традиции ватиков, но и сам сравнительно небольшой Израиль.

Представим себе, что в восьмимиллионную Москву вдруг почти одновременно влилось еще два миллиона, скажем не казахов, не чеченцев, упаси Господь, не японцев даже, а русских, проживавших в Канаде, которые родились там, для которых английский — родной язык. Не только для них, но и для их дедов и прадедов. И традиции, и привычки у них уже другие. Прибавим, что лет двадцать назад из той же Канады уже был значительный десант и в Москве теперь каждый четвертый или пятый — канадец. Представили себе невероятный факт? Собственно,

прецеденты в истории бывали: Рига, Таллинн, Баку. Если вы представили, получите нашу израильскую ситуацию. Да, поначалу приехавшие были запуганы, у них не было жилья, работы, они не говорили на языке страны, не знали правил, традиций, но прошло всего пять лет — и ситуация начала меняться.

Помните старый анекдот, как еврейского мальчика отправили жить к русскому священнику, чтобы ребенок научился хорошему русскому языку? Что из этого вышло? Через год батюшка картавил.

В редакцию русскоязычной газеты «Вести» пришел пятнадцатилетний мальчик и на чистом русском языке, правда с небольшим одесским акцентом, обратился с просьбой о помощи. Семья выгнала его. Мальчику негде жить. Он увлекся балетом, театром и чтением стихов. Это вызвало приступ ярости родителей, и подросток вынужден был оставить семью. «Что у тебя за семья такая, мальчик?» Семья хорошая, есть братья, сестры. Нормальная семья. Только из Марокко. Сам-то мальчик родился пятнадцать лет назад в Израиле и посещал ивритский детский сад, школу, но с приездом нашей алии увлекся сначала балетом, пошел в русский кружок, обзавелся друзьями-одесситами, стал писать и читать по-русски — и вот это уже оказалось чересчур. Ребенок забросил фалафель и перешел на жареную картошку. Папа, марокканский еврей, потребовал покончить со всем этим безобразием. В статье об этом парне я прочел, что русский журналист, ватик, не поверив ребенку, устроил ему экзамен на знание иврита. Журналист получил двойку.

Понятно, что приведенный мною факт — из ряда вон, однако мальчик, живущий в Москве, теоретически говоря, мог бы увлечься американской культурой и предпочесть гамбургер винегрету в столовке. Абсорбция? Скорее, диффузия. Сложный и порой мучительный процесс для обеих сторон.

В нашей алие, как я уже писал, есть все и вся. Полагаю, что и у предыдущей дело обстояло также. Не все же они, приехавшие 20 лет назад ватики, были убежденными сионистами, правозащитниками и борцами. И их алия была неоднородна по национальному составу. Многие и из них тосковали по оставленному совку и, не найдя себя в Израиле или Израиля в себе, устремлялись отсюда куда подальше в поисках счастья и благополучия. И их алия была достаточно многочисленной для того времени.

Нас почти миллион вместе с ватиками в четырехмиллионном Израиле. Мы притащили с собой все хорошее и дурное. Что

станет с Израилем от нашего нашествия? В том числе, к сожалению, и от нашего жулья, ворья на всех уровнях, в любых профессиях, от заправщика на бензоколонке до политика-профессионала? Что сотворит наша совковая шлюха, ублажающая раввина в массажном кабинете или блистающая люрексом и бриллиантовыми серьгами на правительственном приеме? Сережки — подарок израильского бизнесмена и воротилы, люрекс — наследие проклятого совкового прошлого.

Дайте срок, мы скупим заводы и фабрики, мы создадим новую партию и рассядемся в Кнессете на почетных местах, не сумлевайтесь! «Новые русские» из России поддержат нас. И старые русские тоже! Они обеспечат нам еще одну массовую алию оттуда своими экономическими реформами, устроят очередной дефицит колбасы и лекарств, будут смотреть сквозь пальцы на разгул красно-коричневой чумы; и те, кто сегодня пока еще заверяют, что никуда не собираются, завтра хлынут сюда, когда к власти придет какой-нибудь сын юриста или внучатый племянник Пуришкевича.

Они вольются в наши стройные ряды. Среди них, разумеется, как и в прежние времена, тоже будут свои серьезные ученые и музыканты, математики и хирурги и просто много-много хороших, порядочных, добрых и трудолюбивых людей всех профессий, которые существуют на свете. Они, как и мы, должны будут абсорбироваться и найти свое место в новой стране. Они, как и мы когда-то, станут оглядываться уже на нас, ватиков. И среди них будут свои воры и шлюхи, жулье и алкаши, наркоманы и торговцы наркотиками. Будут ли среди них артисты? Будет ли хоть один, кто подобно мне, в пожилом возрасте, оставив дом, друзей, театр или кино, своих коллег, свою привычную среду обитания, решится на все то, в чем я пытаюсь разобраться и все скриплю и скриплю коготком по белому листу бумаги?..

Кто-то скажет мне: что тебя заносит? Учи свой иврит, ставь, играй, где хочешь, — там ли, здесь ли… Смирись, гордый человек, принимай все проще! Как это говорят американцы: take it easy! Рад бы, но что поделаешь, если все так тесно связано в один тугой узел. Трудно абстрагироваться от общих вопросов там ли, здесь ли, хотя бы потому, что даже в своей конкретной и узкопрофессиональной деятельности я, как и многие, зависим от обстоятельств и от теперешних правил общежития. А обстоятельства и правила этого общежития зависят от конкретных людей — они диктуют правила нынешней игры. Они и тут и там платят деньги и заказывают музыку. Они — держатели акций, они спонсируют театры, оркестры, фильмы,

спектакли. Без них никуда — ни тут, ни там.

Зубин Мета, большой музыкант, большой дирижер тель-авивского оркестра, — даже он ищет спонсора и фотографируется с любым, готовым дать денег на оркестр. И мне бы так — и тут и там. Но нет, не могу. И часа не могу высидеть за столом с человеком, который, сам признаваясь, что не умеет ни читать, ни писать на иврите, печатно рассуждает о Торе. А восхищаться им, пить с ним, если хочешь, чтобы он спонсировал твой скромный спектакль…

«Новые русские», от которых артист сегодня зависим в России, они теперь и здесь. Они скупают миллионные дома, ездят на «кадиллаках», гуляют в дорогих ресторанах, творят что хотят, как и повсюду в мире. Такой пригласит тебя в ресторан, подарит тебе пиджак от «Валентино», но попроси его подписать чек на пять тысяч долларов для вновь готовящегося русскоязычного спектакля, он начнет подсчитывать, сколько он получит дивидендов. А поскольку дивидендов с гулькин нос, то он не расщедрится и на доллар.

А ты выплясывал перед ним, веселил его компанию за столом, терпел все его нуворишское хамство и делал вид, что веришь в его гениальные способности торговать нефтью и хлопком, лечить СПИД, строить города и управлять банком. А если к тому же тебе отказано в субсидии, потому что выклянчивать — это особое искусство, которым ты не владеешь, то уходишь как оплеванный и зарекаешься не подходить к этим «новым русским» на пушечный выстрел.

Но спектакль-то ставить нужно! Твои русскоязычные коллеги, которым и этот нищенский заработок необходим, смотрят тебе в глаза с надеждой: когда начнем хоть что-нибудь новенькое? Дело для них даже не в деньгах — на эти деньги все равно не проживешь, а в воздухе, в кислороде! В подобии творчества. А что ты можешь им на это ответить? Что очередной поход в ресторан ничего, кроме мерзкой отрыжки, тебе не принес? Что хоть ты вчера и заманивал русскоязычного магната бриллиантовой биржи, сулил ему золотыми буквами вписать его имя в афишу, — он будет еще по крайней мере год морочить тебе голову («свяжемся через неделю»), а потом все равно откажет.

Никакие израильские министерства просвещения, абсорбции, внутренних и внешних сношений в твоих русскоязычных спектаклях не заинтересованы, это уже ясно. Это пройденный этап. Вообще, многие этапы уже пройдены, а света в конце тоннеля по-прежнему не видать. Да и наш русскоязычный зритель требует звезд, только звезд, и как можно больше. Чтобы все, как в Москве, в Ленкоме или «Современнике», чтобы все вместе, в

декорациях, в костюмах, и Ширвиндт, и Державин, и Гурченко, хорошо бы, чтобы еще и Папанов, и Миронов. Вот тогда раскошелимся, наденем вечерние платья, костюмы и галстуки, опрыскаем себя французскими духами и придем, дорогие, и вас посмотреть, и себя показать.

И вот смельчаки и таланты из наших новоиспеченных соломонов юроков решаются на невиданное — едут в Москву и правдами и неправдами ищут там спонсоров и везут в Израиль «Современник» — в полном составе, Ленком — в полном составе, БДТ — в полном составе. Разумеется, с декорациями, светом и звездами в полном обмундировании. И ты, живущий здесь, понимаешь, что и тебе ничего не остается, как ехать в Москву, идти теперь уже к тамошнему «новому русскому», набиваться к нему в друзья, сидеть у него за столом, рассказывая байки про Израиловку, веселить его, выплясывать перед ним в надежде, что он подпишет чек на спектакль, который ты хочешь поставить с российскими звездами и привезти его потом к нам в Израиль, уже как московский режиссер и актер, как иностранная штучка для своего брата-олима и кума-ватика.

Но, может быть, послать это все подальше и… И что? В том-то все и дело. Что дальше не будет ничего, будет все то же. Независимость? Покой и воля? «Перестаньте сказать! И пишите вашу книжку! Тут вы, пока пишете, независимы. А дальше — а дальше вам, наверно, захочется ее издать? Или я ошибаюсь?»

XVIII

Когда я дохожу до края, когда почва уходит из-под ног, даже здесь, в Израиле, когда утром страшно начать новый день, когда к вопросам «что делать?» и «кто виноват?» добавляется «когда, когда же это все началось?», «где надломилась, а потом сломалась моя жизнь?», я обозначаю этот слом двумя буквами: «П. Д.».

«Пиковая дама», 87-й год. При вторичной попытке (первая была в 80-м) экранизировать эту вечно загадочную повесть я сломался и загремел в психушку. В том дневнике 87-го года про «П. Д.» — сотни страниц. Падения, короткие взлеты и вновь падения, сокрушительные обвалы, чудовищные депрессии, страхи, самоанализ и самоуничижение и самоуничтожение. Не дневник — история болезни. В результате я и угодил в ленинградскую Бехтеревку.

Я мучился, работая в эфросовской «Дороге», изливал желчь и досаду на Панфилова, работая в его «Гамлете», но много страшней казнить самого себя за свои ошибки, когда ты — автор

сценария и режиссер, а стало быть, ответствен за все. За развал производства на двух студиях: ведь ты согласился снимать постановочное кино по Пушкину и подписал с уже разваливающимися студиями договор; это ты, как ни старался, не сумел уговорить директора Петропавловской крепости, не добился съемок отпевания графини в Петропавловском соборе; ты, ты, ты… Но производственный бардак и развал были бы преодолимы, если бы ты сам был до конца уверен в своем замысле, который вынашивал годами, если бы ты сам не разочаровался в собственном сценарии, над которым трудился, как не трудился никогда ни над чем в жизни, ты бы, безусловно, доснял эту ленту, победил всех врагов и выстоял перед любыми трудностями. Ты бы укокошил и отпел проклятую старуху, и ты засандалил бы не себя, а Германна в психушку! Если бы, если бы, если бы…

10 февраля 87-го года, Ленинград. Идут съемки.

Каждая сцена, где не было пушкинского текста, для меня являлась загадкой. В сценарии, как я понимал и чувствовал, было только несколько сцен, которых я не слишком боялся. А может, и загадки никакой не было, просто я не знал, как все это поставить, и обманывал себя и других? Что же тогда со мной было в минуты просветления, когда казалось, что теперь-то уж все ясно? Ведь были же такие минуты, часы, дни и даже гораздо более длительные периоды с момента сдачи кинопроб до нового витка падения! Почему казалось, что в голове у меня уже почти все сложилось и осталось лишь заставить всех это воплотить, несмотря на любые производственные трудности, которые, ей-Богу, не самое главное в искусстве?

Любой разумный и даже доброжелательно относящийся ко мне человек тогда вправе был задать мне вопросы: о чем ты думал раньше? И в течение многих лет?! Ведь ты уже однажды пришел к точно такому выводу, даже написал теоретическую работу и издал ее: «Почему я не рискнул снимать «Пиковую даму». Работу неглупую, с которой трудно было не согласиться. Мало этого — ты принял участие в телепередаче о несовместимости прозы Пушкина с законами игрового кино! Что же с тобой случилось? Неясно.

В тот период я часто задавал себе вопрос: за какой грех я несу эту тяжкую кару; вот уже год, как терплю эту невыносимую муку, которой нет конца? Ответ был прост: за собственную самонадеянность, за то, что зарвался и решил, что смогу экранизировать и воплотить то, что экранизации неподвластно, что воплощению, разыгрыванию в лицах не подлежит. Я спутал

романтическую драму Лермонтова «Маскарад» и написанную все-таки для сцены поэму Гете «Фауст», которые у меня хоть как-то получились в качестве телеспектакля, с прозой Пушкина. Вот и все.

Каждый раз, когда я смотрел подобранный в монтаже материал, я приходил в ужас, и чем больше становилось этого материала, тем ужас мой возрастал. Я видел, чувствовал неорганичность, бессвязность снимаемого мною фильма. Скука, дурной вкус, пошлость и глупость возникали под моими руками. И я был бессилен что-либо изменить! И когда я задумывался над дальнейшими сценами, которые еще только предстояло снимать, — а их ох как много! — я приходил в отчаяние, так как понимал, что и дальше будет происходить то же самое.

Когда-то я понял, что кино — это умение рассказать историю: в пластике, в монтаже, в музыкальных переходах, в сочленениях сложить кинокартину. Одно должно органично вытекать из другого — пусть парадоксально, разнообразно, но не эклектично. Если кадры, сцены начинают драться друг с другом, поставленные рядом, дело ох как плохо. Каждая сцена в отдельности может быть по-своему недурна и даже нравиться в материале, но если она по смыслу, а главное, по стилю неорганична по отношению к предыдущей, последующей, — тогда в будущем фильме начнется распад.

Я вновь и вновь возвращался к мысли о порочности моего сценария и замысла как такового. Что же меня загипнотизировало в «Пиковой даме» и завело так далеко? Красота и загадочность самой вещи, магия прозы, характеры, лишь намеченные Пушкиным, проблема? Наверное, все вместе. И тогда я возмечтал увидеть это на экране. Воплотить то, что на экране воплотить нельзя. Во всяком случае, мне это явно не дано. И я снова и снова пытался разобраться — в себе. Я думал, неужели настанет такой день и час, когда я буду уже отдален от этой кошмарной истории временем и правом ощущать себя нормальным и полноценным человеком?! Как мне хотелось верить в это! Каким несбыточным мне это представлялось в мае 87-года.

В голове крутилось: «Я пропал, как зверь в загоне, где-то люди, воля, свет, а за мною шум погони, мне теперь исхода нет». Где-то люди, воля, свет…

И еще: что такое Германн в моем фильме, что это за история? Это история одного греха. Его завело. Его попутал бес. Что, разве Германн просто плохой человек или однозначный, элементарный немец-шизофреник? Или примитивный добытчик состояния, который в жажде верного обогащения, чтобы узнать верные

карты, пошел на преступление? Немец-германок, технарь, человек-машина? Или игрок? Скорее, фаталист. Все это верно лишь отчасти. Но для меня главное было в другом. Очевидно, есть в нем что-то близкое мне самому. Иначе бы я не мечтал так долго осуществить эту безумную затею.

Кажется, Лотман сказал, что Германн готов любой ценой выломаться из уготованного однообразия течения жизни, из монотонности существования. Я представил себе, как немец-отец учит его с детства: «Сын, запомни: расчет, умеренность и трудолюбие! Это панацея ото всех бед. Это и моя, и твоя судьба в Петербурге, в России. Я так жил, и ты живи так же. Я оставлю тебе маленький капитал в 47 тысяч; нажил я его честным кропотливым трудом — иного пути нет и для тебя, сынок. Приумножай его и живи, как я, как все нам с тобой подобные люди». Поэтому Германн и внушает себе: расчет, умеренность и трудолюбие, расчет, умеренность и трудолюбие; но душа его, необузданное воображение, страстность его натуры не могут с этим смириться. И он поддается искушению, он бросает вызов судьбе и заходит далеко — ох как далеко! Он готов, готов! взять на душу чужой грех, пусть этот грех связан даже с дьявольским договором, с пагубою вечного блаженства души.

И кто-то внял его мольбам. Нет, не графиня, у которой, судя по всему, не было никакой тайны («Это была шутка, клянусь вам, это была шутка», — говорит она). Графиня и сама после своей смерти лишь чье-то орудие: «Я пришла к тебе против своей воли, но мне велено исполнить твою просьбу». Кем велено? Не Богом же, не ангелом-хранителем, а кем? Пушкин ясно намекает: темная сила, дьявольская, раз Германн готов в порыве отчаяния связать себя с темными силами.

Почему же он не выигрывает третью карту? Ведь дьявол никогда не обманывал никого при жизни, если кто-то был готов прозакладывать ему свою бессмертную душу. Фауст, Маргарита в «Мастере» получили при жизни желаемое. Что для дьявола 188 тысяч рублей Чекалинского? Очевидно, все дело в том, что договор этот готов был состояться лишь в сознании самого Германна, даже в его подсознании, ибо все это плод его больного, необузданного, огненного воображения. Не случайно он поверил в анекдот Томского, хотя сам изрек: «Сказка!» Но потом был не в силах противостоять желанию, нет, не моментального и верного обогащения, а неистребимого желания «выломаться» из уготованной и монотонной колеи, среды, скучного и размеренного ритма жизни.

И тогда, поверив, он стал действовать и совершать свои страшные и безумные поступки. Чего ему это стоило? О-о, теперь

я это знаю! Он устроил себе ад при жизни. И попал в психушку. Старушка и так бы померла — без его пистолета. Не сегодня, так завтра. Она и так зажилась на этом свете. К тому же и пистолет-то был не заряжен, и Германн в самом деле не хотел ее смерти. Чего стоит одно его моление, степень унижения, сила страсти и убеждения в надежде узнать несуществующую тайну до того, как он не выдержит и скажет: «Ведьма! Старая ведьма!»

А сцена с Елизаветой Ивановной? Ведь он зачем-то поднялся к ней и все рассказал. А мог бы исчезнуть! Стало быть, совесть заговорила? Понятие чести не исчезло? Он пожал ее бесчувственную руку, поцеловал склоненную голову, потом все та же совесть его твердила: ты убийца старухи! И он пришел к ее гробу испросить себе прощения. Тут она ему подмигнула впервые. А потом карта напомнила о чем-то, когда он обдернулся и вместо туза поставил пиковую даму. Подмигнула впервые в гробу, напомнив, очевидно, о тайном сговоре насчет греха, взятого на душу в надежде узнать тайну. Мол, не тушуйся, там, где надо, твои слова услышаны. И ночью она, посланница этих темных сил, явилась его болезненному воображению и назвала тройку, семерку и туза. Тройка и семерка еще раньше вертелись у него на языке: утроит, усемерит, думал он, не удвоит-увеличит-удесятерит-ушестерит, а именно утроит, усемерит, сказано у Пушкина. А вот про туз ничего ранее не говорится. Домыслим: «…что за тузы в Москве живут и умирают…» и другое: «…между лопаток бубновый туз». Значит, третья карта — туз, а поставил, однако, пиковую даму. Поставил по сходству со старухой, смерти которой он, кажется, причина. Опять-таки совесть, подсознание, чувство вины сыграло здесь не последнюю роль. И тогда уже он окончательно сошел с ума и попал в психушку.

Кто с ним сыграл сию шутку? Почему он обдернулся и проиграл? Старуха, дьявол — кто? Старуха лишь функция в этой игре. Никакой тайны у старой графини Анны Федотовны, фигуры характерной, фрейлины двора Екатерины, нет. Так она написана Пушкиным. Она делается таинственной только после смерти, в гробу, в видении на карте в качестве дамы пик. Тайна в самом Германне. В нем живут и Бог, и дьявол. Он забывает о Боге и в своем внутреннем, и противоречивом, и больном мире заключает сделку с темной силой.

Вся повесть рассказывает об этой тяжкой внутренней борьбе в самом Германне, человеке противоречий, человеке необузданных страстей. И хотя читателю, особенно поверхностному читателю, совсем не жаль Германна, о котором кратко сообщается, что он сидит в Обуховской больнице в 17-м нумере, мне казалось, что он прошел тяжкие испытания, и в фильме хотелось попросить у Бога

прощения за его бессмертную душу.

Она ничем не хуже души поверхностного счастливчика Томского, души самой капризной старухи, прожившей долгую, грешную и, надо полагать, счастливую жизнь; даже бедная воспитанница Елизавета Ивановна вполне вознаграждена в конце повествования и выходит замуж за сына управляющего старой графини, у которого не без помощи отца, надо полагать, приличное жалованье, а возможно, состояние. А Германн уже вне жизни — при жизни, которой до него нет никакого дела, ибо она идет своим чередом. Вот что мне хотелось выразить на экране, когда я маниакально шел к тому, к чему, увы, пришел потом: знать — одно, сделать — другое.

Я понимал, что ежеминутная умственная жвачка, страхи и отчаяние, пусть абсолютно справедливые и вполне реалистические, завели меня слишком далеко. Я уже не мог более или менее нормально существовать без достаточно сильнодействующих таблеток фенозепама. Лишь они хотя бы отчасти снимали беспрерывно живущую во мне душевную боль и гнетущее состояние духа.

Производство наше было в кризисе. Павильон даже не начинали строить, все графики нарушены, и актеров не собрать вместе. Пленка на исходе. Люди существовали на пределе или покидали картину. Но мало того, кто-то проник в помещение, где хранились наши декорации и часть дорогого реквизита, и все разгромил. Дорогой, замечательно выполненный муляж старухи-графини для сцены отпевания, сделанный художницей кропотливо и виртуозно — этому предшествовало снятие маски с актрисы Станюты, слепок рук и так далее, — злонамеренно облили краской. Поломали все скамейки для Летнего сада. По мосткам декорации «Театр» кто-то бил тяжелым предметом, оставляя проломы и повреждения.

Ночью ворвался к нам в гостиницу пьяный гример. При моей жене истерически крыл трехэтажным, жутко непристойным матом непонятно кого и за что и, хлопнув дверью, ушел, пообещав сжечь все парики и устроить пожар. Он и вправду, как потом выяснилось, попер на студию, но я успел предупредить второго режиссера, а тот, в свою очередь, позвонил на проходную, и его, дошедшего почти до белой горячки, вахтер на студию, слава Богу, не впустил. А то ведь не ровен час тот, в приступе алкогольной истерики, мог бы что-то уничтожить, порвать или сжечь. Кто-то же пытался уничтожить декорации…

В чем дело? Отчего все это происходило? Цепь случайностей — или в этом была какая-то закономерность? К сожалению, я думаю, что второе. Я полагаю, все беды случались оттого, что

люди, уставшие от наших сроков, чуяли пробоину в корабле, интуицией просекали, что капитан не в состоянии держать штурвал. Зачем я все это записывал? Очевидно, из чувства самосохранения, из желания самоутверждения, в попытке доказать хотя бы самому себе, что я вполне здоров и не распался как личность окончательно; что все еще когда-нибудь будет и очень хорошо, и мы увидим небо в алмазах. Я сидел, как ночная птица, в номере гостиницы и боялся дневного света. Мне легче было одному. Я подсознательно бежал от проявлений всего истинно живого, так как вымученно создавал выдуманный, сконструированный, неживой мир на экране по чрезвычайно живой вещи самого живого русского классика.

Ахматова сказала про «Пиковую даму»: «Там все ужас, рассказанный необыкновенно светским тоном». Я еще не совсем сдурел, чтобы не понимать, чем отличается разнообразный, многомерный, а главное, живой рассказ Пушкина от моих мертвых слайдов, где актеры — лишь свето-звуковые двигающиеся пятна.

В один из жутких вечеров, в диком приступе страха и истерики, я не выдержал, позвонил психиатру, не поехал на студию. Жена сказала: «Известно, ты человек хоть и способный, но слабый и безвольный. Ты доведешь меня до того, что я отправлюсь к своей маме на тот свет. Ты знаешь, я слов на ветер не бросаю. Стань мужчиной, работай, ты обязан довести эту картину до конца. Если ты этого не сделаешь, это твой конец». Она была права. Только одного она не понимала или не хотела понять. Я не знал, как доводить эту картину до конца. Я не знал, как превратить то, что я снимал и должен еще снять, в картину, не в хорошую или ужасную, а вообще — в картину. Я ежеминутно искал выход и не находил его.

Жена говорит: «Я давно потеряла вкус к жизни — с маминой смертью. Но мне нужна от тебя моральная поддержка, иначе я уже не могу жить. Все четыре месяца я в экземе, вызываю врача: и ты лечись и работай дальше». И сегодня я вызвал врача. Но что я ему скажу? Что он может понять из того, что происходит со мной?

Я думал о том, что в моих прежних работах уже была и просвечивала тема сумасшествия. Даже в комедии «Покровские ворота» Хоботова упрятывали в больницу, трактованную мною как «веселая психушка». Марина Мирою в «Безымянной звезде» принимали за помешанного. В детской картине Вася Лопотухин был тоже не вполне нормальный, с точки зрения окружающих; он верил в летающие тарелки. Гамлет — на грани… Арбенин — перешедший грань… Ну а теперь — Германн и я сам. Что это — тоже цепь случайных совпадений или меня подсознательно

властно влекли эти типы? «Не дай мне, Бог, сойти с ума — уж легче посох и сума». Я никак, никак не мог обрести легкомыслие, необходимое для творца. Ответственную безответственность, без которой работа не в радость. Истинное творчество — радость, даже когда сочиняешь, играешь, ставишь про самое страшное.

Искусство — это не жизнь, а жизнь — это не искусство. Страшно перепутать эти понятия. Эта путаница гибельна и для жизни, и для искусства. Художник перестает творить, а потом и жить.

Тогда я загремел в Бехтеревку и тем самым сбежал от моей пиковой старухи. Картину взял на себя другой режиссер и спас меня от греха экранизации неэкранизируемого. Я лежал в Бехтеревке, потом в Москве в Соловьевке и мало-помалу приходил в себя. В Бехтеревке, перечитывая Толстого, случайно наткнулся на пьесу «И свет во тьме светит». Она и вернула меня к жизни.

Можно прочертить мою дорогу в Израиль следующим образом: «Он сломался на «Пиковой даме», заистерил, стал невыносим и тем окончательно доконал свою жену. Она, уехав в Америку в гости, осталась там. Он женился на другой, и другая родила ему сына. В Москве не было детского питания и надежд на него заработать. Новая жена испугалась и уговорила его на отвал. Теперь он сидит в Израиле и во всем случившемся с ним обвиняет пиковую старуху и вообще всех баб на свете». Между прочим, не так глупо, как может показаться.

Но ведь можно взглянуть на все иначе и прочертить иную схему, иную параболу. «Он, пройдя мучительный опыт «Пиковой дамы», нашел в себе мужество отказаться от картины и не взял на душу грех фальсификации повести Пушкина. Его жена, не поняв всей глубины натуры художника, сбежала от него в Америку, сама того не предполагая, подарила ему счастье обновления. Новая молодая жена, счастливое отцовство. Четыре новые работы, сделанные подряд, Толстой, Дюрренматт, Миллер, Шварц, принесли мастеру заслуженный успех и уверенность, что он может попробовать поработать за рубежом, где он, выучив иврит, и работает сразу на двух языках. На одном он даже пишет книгу, где благословляет всех баб на свете, которые его бросили или еще бросят». Две точки зрения — и обе вполне правомерны.

XIX

На всем, что у меня происходило с «Пиковой дамой», лежал покров загадочности, двоения… Происходили некие странные совпадения или открытия. И сейчас я хочу предложить читателю очень для меня важную, очень личную главу, ведь она тоже связана каким-то образом с «Пиковой дамой».

Моя бабушка — Зоя Дмитриевна Гацкевич, в девичестве Параскева-Борисова. Сколько я себя помню, я помню и маму моей мамы, бабушку Зою. По рассказам моей покойной мамы я знаю, что по линии бабушки род наш идет от обрусевших греков, живших в Одессе. Судя по всему, они были коммерсанты, получившие дворянство и приставку «Борисовы». В Одессе были мукомольни и булочные Параскевы. Бабушка вышла замуж за дедушку, Александра Гацкевича, обрусевшего серба. У них было двое детей. Мама — младшая и брат, то ли Володя, то ли Дмитрий. Почему-то мне кажется, что юнкер на коричневой фотографии все-таки Володя. Мама не слишком много и не слишком часто рассказывала о своем детстве и показывала старинные фотографии и дагерротипы, часть из которых сейчас у меня в архиве.

У них были дома и дачи в районе Фонтанов. На одной фотографии застолье на даче. Там вся родня, там мамин любимый крестный, там и поражавший мое детское воображение священник с окладистой бородой и золотым крестом. Он, как и все, сидит за обеденным столом на веранде. Свой выезд, охота. На одной фотографии дед-серб в белой фуражке и сюртуке целится из двустволки; нянюшки, мамушки, собаки и прочее. Бабушкиных фотографий той поры много: крупная, импозантная гречанка с обнаженными роскошными плечами, с бриллиантами и жемчугами на шее. Черты лица тоже крупные, гордые, характерные настолько, что на мне и даже на моих старших детях — Кате и Кирилле — печать от бабушки Зои, несмотря на все их еврейские, эстонские, белорусские и прочие примеси. Сильна бабушкина греческая кровь.

Еще до войны у нас в столовой, в доме на канале Грибоедова, висели два портрета, писанные маслом, — мой прадед Дмитрий и прабабка. Теперь мне хочется назвать ее почему-то — понятно почему — Анной. Но вообще-то я не помню, как ее звали. Но как они выглядели, эти мои предки, примерно в сороковых годах прошлого столетия, я и сейчас помню отчетливо, хотя портретов не видел с детства. Прадед Дмитрий Параскева, обладавший

огромной физической силой и погибший при нападении разбойников на его экипаж, когда он мужественно оказал сопротивление, убив двух из них, — горбоносый господин в черном фраке и пышном жабо. Прабабка — с прямым пробором, гладко причесанная и с небольшими буклями, в чем-то золотисто-желтом.

Когда мы вернулись из эвакуации в Ленинград в 44-м году, прадедушка куда-то исчез. Мы бродили по нашей ленинградской квартире, напоминавшей нищую пещеру Аладдина, и выискивали довоенные вещи. «Мама! Вот Вовочкины книги про японскую авиацию и немецкие танки!» Мой брат Владимир Никитин, погибший на войне, сын писателя Николая Никитина, учился до войны в артиллерийской спецшколе. «Миша! — Это мама обращается к папе. — Смотри, вот очки мамы!» И плачет. У нас, а потом уже у меня, остались бабушкины очки с немыслимым количеством диоптрий в золотой оправе. Вот овальный портрет прабабки, писанный маслом. «Подождите, а где другой портрет? Ведь мы же его вчера видели! Мишка! — Это уже вопрос ко мне, десятилетнему. — Ты видел вчера портрет прадеда?» — «Кажется, видел». — «А куда же он подевался? Если ты его в самом деле видел, опиши, как он выглядел на портрете». Я подробно описываю горбоносого господина. «Не может же он так подробно описать портрет, который видел в шесть лет!» В общем, исчез прадедушка, сбежал, как шутили родители. Конечно, могли в блокаду и сжечь, но зачем, когда были другие деревянные вещи в избытке и ими можно было топить печку-буржуйку в папином кабинете.

А через несколько лет в период острого безденежья мои родители продали и прабабку. Словом, прадед Дмитрий «сбежал», а вскоре и прабабка пропала для меня навсегда, дав нам крохотную прибыль. Узнал бы я их теперь, если бы вдруг их где-нибудь увидел? Иногда кажется, узнал бы непременно, а иногда сомневаюсь. Вот сейчас зажмурил глаза — и четко-четко увидел прабабку, ее тонкие черты лица, поворот изящной головки справа налево, аккуратный носик, платье, перетянутое «в рюмочку» у талии; вижу и «сбежавшего» прадеда: поворот горбоносой курчавой черной головы слева направо, фрак, жабо. Прощайте, греческие предки! Что у меня от вас? Что-то все-гаки, наверное, есть.

А вот от бабушки Зои если и не много, то уж хотя бы чисто внешнего предостаточно. Особенно теперь, с возрастом. Моя мама к старости была вылитой бабкой. Седые негустые волосы, кривоватый, с небольшой горбинкой, крупный нос — породистое старое лицо. Дед, мамин отец, был лыс, как и я теперь. Правда, и

мой папочка Миша был лысым, так что я дважды унаследовал лысину. Дед Александр на фото строг и угрюм. Колючее выражение глаз, в районе переносицы — туповатость и упрямство. А вот про брата своего мама мне кое-что рассказывала. Володя (или Митя) был до революции офицером. Он был похож скорее на своего отца. В лице с чуть сросшимися черными бровями, как у моего сына Кирки, то же упрямство и прямой точечный взгляд.

Мама его не любила. Этот Володя или Митя был загульным, увлекался цыганами, кажется, даже женился на цыганке из ресторанного хора. Когда мама сердилась на меня за мои эскапады, говорила: «Ты совсем как твой дядя!» Его посадили и расстреляли. Мама говорить о нем не любила, считала, что из-за его трепотни потом, в 37-м, посадили ее и бабушку Зою, уже к тому времени почти слепую. Особенно мама припоминала неизвестного мне дядьку в период моего пьянства 68-го года и женитьбы на грузинке Медее. Что ж, может, она и была права? Хотя кто знает, какие непростые отношения бывают у единокровных брата и сестры. Взять хотя бы моих единокровных, Катьку и Кирилла, — разные. А кто из них бывает прав, когда они ссорятся, где истина? Даже я затрудняюсь ответить на этот вопрос, хотя Кирилл мне в чем-то ближе. Может, нас с ним объединяет как раз мой дядя — Володя или Митя — и его упрямый взгляд. Ни я, ни Кирилл не знаем, как он улыбался своей цыганке, чтобы вполне обо всем судить.

Бабушку Зою я помню даже физическим теплом ее вязаной кофты из верблюжьей шерсти. Нас было трое ее внуков — Вовка, Борька и Мишка. Володя Никитин, 24-го года рождения, Боря от Наума Рензина, 30-го года. Я, Козаков-младший, 34-го года. Стало быть, перед войной Вовке — почти шестнадцать, Борьке — десять, мне — шесть.

Бабушка Зоя Дмитриевна жила в отдельной комнате в нашей канало-грибоедовской квартире писательской надстройки. В квартире 47 был длинный коридор и по правую руку комнаты, как я теперь понимаю, — клети, шесть комнат-клетушек, четыре из них смежные. Две, где до войны я с нянькой и братьями, еще две — столовая с портретами предков и мамина спальня, в свою очередь сообщающаяся с папиным кабинетом — самой большой комнатой в нашей квартире, где стояли тахта, бюро красного дерева, книжные полки и у окна папин рабочий письменный стол, тоже из красного дерева.

Внуки бабушки Зои были, как уже сказано, все от разных отцов. Двое — Борька и я — с еврейской кровью, Вовка по отцу русский. Мы жили дружно, особенно я любил Вовку. Он меня

частенько, как самого маленького, защищал от Бобки. Потом, когда Вовки в 45-м году не стало, год, всего лишь год, я очень, очень любил Бобку, а он меня. Но в 46-м в нашей квартире Бореньку застрелил его одноклассник, Гришка Калинский, сын известного ученого. У Гриши водились деньги, на которые он приобрел два пистолета. И один был даже подарен им моему брату Борису. Застрелил он моего брата из своего браунинга, судя по всему, случайно, в присутствии их одноклассника Левы Ливенштейна.

Накануне этого дня, отправляясь со мной гулять, нянька забыла выключить электрический чайник, он стоял на полу в бывшей детской. Чайник выкипел, расплавился и прожег огромную дыру в полу детской. Чудом не возник большой пожар в нашей писательской надстройке. С тех пор выкипевший чайник всегда ассоциируется у меня с предстоящей большой бедой.

Эти страшные для нашей семьи дни февраля 46-го были днями выборов в Верховный Совет и знаменитой речи учителя и вождя Иосифа Сталина. В день рокового выстрела моя няня Катя повела меня гулять, а потом на день рождения к Инке Рахлиной, дочери директора книжной писательской лавки, что на Невском. Мы с нянькой пошли по улицам иллюминированного по случаю выборов в Верховный Совет града.

Ближе к вечеру нянька, уже обо всем знавшая, зашла за мной к Рахлиным. Она привела меня в гости абсолютно здорового, а через три часа я был уже отчаянно болен. Враз: высоченная температура. Меня привезли — дом уже был наполнен горем, но от меня скрывали. Брат находился в это время в больнице.

Боря был ранен в своей, когда-то бабушкиной, комнате с синими — масляная краска — стенами. Меня уложили в няниной клетушке, напоили каким-то отваром.

— Где Боря? Где Боря? — настойчиво выспрашивал я.

— Он занят подсчетами бюллетеней, — отвечали мне (выборы проходили в нашей школе).

— Когда он придет, я хочу его видеть!

— Спи, Мишуня, он придет. Освободится — и утром ты его увидишь.

— Я хочу сейчас!

— Успокойся, он занят, спи.

Боречка мечтал быть врачом и уже разбирался в медицине.

Когда Калинский выстрелил в него и пуля задела спинной мозг, у брата отнялись ноги. За день перед смертью он сказал бедной маме, что таким он не хочет жить. И меньше чем через сутки Бори не стало…

Следующего дня я не помню, но хорошо, очень хорошо помню

утро через сутки. В нянину клетушку, где я лежал больной на металлической кровати с металлическими шарами, вошла мама. На ней был шелковистый черный ватник. Она села на постель, обняла меня и бесслезным маминым, преувеличенно спокойным, ровным тоном — в таких случаях всегда подбиралась — сказала:

— Ну вот, Мишуня, нет нашего Бобочки.

Надо, чтоб душа окаменела.
Надо снова научиться жить.

Эти строки Анны Андреевны всегда, всегда напоминают мне о моей маме. Сколько раз она каменила свою душу? Сколько раз ей приходилось начинать жить наново? Смерть старшего — Вовки — на войне (он был убит в марте 45-го года под Штеттином) мать восприняла с криком всех матерей фронтовиков. Мы сидели в столовой, где кроме портретов и круглого стола красного дерева была черная тарелка репродуктора. Из нее приказ Верховного о салютах, о летчике Василии Сталине, победные марши и Вечная память.

Но горе вошло со звонком в парадную дверь. Мама сама пошла открывать; я высунулся из столовой в коридор квартиры и увидел, как вошел писатель Николай Николаевич Никитин, который очень редко бывал у нас дома. Пробормотав что-то вроде: «Здравствуй, Коля!», мама схватила его за лацканы пальто и, вглядываясь в его голубые глаза за стеклами круглых очков, криком спросила:

— Вовка?!

— Успокойся, Зоя!

— Убит? Убит??

— Успокойся, Зоечка, ранен. Тяжело.

— Нет, он убит, убит!

— Зоечка!

Мама с рыданиями опустилась на пол.

Наутро мы с Борей моем руки в ванной. Я что-то напеваю. Борис строго обратился ко мне: «Твой брат убит на фронте, а ты поешь?» Я очень любил старшего военного брата. Он играл со мной до войны в танки и пушки, умело сделанные им самим из старательных резинок, в бумажные, с искусством вырезанные и склеенные им из ватманской бумаги самолетики с японскими, немецкими и советскими опознавательными знаками… Я очень, очень гордился своим военным братом. А он мне слал открытки из Бухареста и Софии, обещал привезти немецкие ордена. И вот я что-то случайно запел у крана, моя руки, и средний брат строго мне сделал замечание, и это замечание живет во мне по сей день.

Боречкину смерть мама восприняла каменно. Это было еще страшнее. Меня не взяли на похороны, ссылаясь на мою болезнь. А через неделю я был увезен мамой в Москву на «Стреле». Так я попал в Москву в первый раз. Ненадолго.

Когда убили Володю, а потом Борю, бабушки Зои Дмитриевны уже не было в живых. Она умерла в блокаду. Как? Подробностей не знал никто. Очевидно, как все, кто умер от холода и голода в эти страшные месяцы ленинградской блокады. Почему она не уехала с нами в эвакуацию? Отказалась. Сказала, что хочет умереть на своей постели. Ее кровать красного дерева на ножках в виде львиных лап стояла в той самой синей комнате-клетушке, потом Боречкиной, затем моей. До войны, уже почти слепой старухой, из нее она шла в ванную, выходила к столу, аккуратная, величественная, в кофте из верблюжьей шерсти, в очках с немыслимым количеством диоптрий, и низким голосом делала нам обычные замечания: «Вова! Перестань читать за обеденным столом. Это неприлично. И перестань скатывать из хлеба твои вечные шарики». Почему-то, как я помню, больше всего замечаний получал ее любимый старший внук Вовка. Боре замечаний почти не помню. Меня, как самого маленького, ласкала. Как она, слепая, видела, что Вовка читает и прячет «Войну и мир» под обеденным столом и катает свои шарики, не ведаю.

Первые дни войны… Первые, еще слабые, налеты. Первые сирены воздушной тревоги. Мы все спускаемся в бомбоубежище в подвал нашего дома. Бабушка Зоя, держась за перила, преодолевая четыре с половиной этажа вниз, а потом наверх после отбоя, говорит: «Это в последний раз. Больше не двинусь никуда. Мне семьдесят с лишним лет». Ей и вправду семьдесят с лишним лет, и позади длинная жизнь с людьми-портретами, с дедушкиным прямым взглядом, с его охотой, выездами и семейными обедами, где присутствует священник в рясе с позолоченным крестом. Революция, дружба с Сергеем Есениным, тюрьма 37-го года.

Она не поехала в эвакуацию. Осталась умирать на своей кровати. Ее, как объяснила мне потом мама, не сумели уговорить. Мне кажется, что мама всю последующую жизнь казнилась, хотя никогда со мной об этом не заговаривала.

В 1973 году моя мама умирала у меня на руках. Это была первая в моей жизни смерть, когда я наблюдал агонию. Последние ее месяцы и дни жизни — в сумасшедшем доме или в сердечной клинике — мама была поразительно похожа на бабушку Зою. Я приподнимал ее, усаживал повыше на подушках,

чтобы ей было чуть легче дышать, и мама, едва переведя дыхание от кашля, ровным и спокойным тоном говорила: «Все хорошо. Все хорошо!..» И вот она уходит… Мама умерла, слава Богу, не приходя в сознание. Я сидел, обнимая ее, еще агонизирующую, около часа. Рядом со мной девочка-медсестра. Я держал за руку и ее. Я все время взглядом и шепотом спрашивал: «Конец?» «Нет еще… — отвечала она. — Ну вот, а теперь можете и поплакать». Я снял с мамочкиной руки перстенек с камушком и подарил этой девочке, разделившей со мной, слабым человеком, таинство кончины.

В 1980 году я вплотную занимался экранизацией повести Пушкина «Пиковая дама». Для телевидения. В статье «Почему я не рискнул снимать «Пиковую даму» я упоминал о Михаиле Ильиче Ромме, о его попытках экранизировать повесть Пушкина еще в 36-м году. Ведь он, начав снимать, не закончил картину, ему ее закрыли. И Ромм, считая, что повесть приносит несчастье всем, кто на нее посягает, сжег все экземпляры сценария. Но один-таки я обнаружил. В ЦГАЛИ. В архиве Сергея Сергеевича Прокофьева, который написал часть музыки к неосуществленному фильму Ромма.

Сценарий очень роммовский, крепкий, социальный, не слишком глубокий. Типичный Ромм конца 30-х. Стиль — «Убийство на улице Данте», хуже «Мечты» и «Девяти дней», а уж тем паче «Обыкновенного фашизма». Сценарий им был сочинен вместе с неким Эдуардом Пенслиным, как Германн, обрусевшим немцем, правда из поволжских. Эдуард Адольфович Пенслин, согласно справочнику Союза кинематографистов, проживал на улице Часовой, что у метро «Аэропорт». В моем распоряжении оказался его телефон. Меня интересовало все, что связано с этой приковавшей меня к себе вещью Пушкина, а уж тем паче с ее экранными версиями, будь то немой десятиминутный фильм 1916 года или также немой фильм 20-х с Мозжухиным в роли Германна. Я решился потревожить Пенслина, несмотря на то что мог догадаться о неприятном осадке, оставшемся у одного из еще живых авторов закрытой картины конца 30-х годов.

Ромм, когда сжег экземпляры, стал снимать свою «Лениниану» и сделался знаменитым режиссером сталинского времени, о чем потом рассказал в своей исповедальной речи в ВТО. Пенслин, будучи Адольфовичем, долго отсутствовал. Шутки все той же старухи-графини? В каком-то смысле можно трактовать историю и таким образом. И все-таки я решился.

Телефонный разговор с Эдуардом Адольфовичем был напряженным. Я невнятно объяснил, чего бы я хотел от

аудиенции, которую прошу у него. Аудиенция была мне предоставлена. Дверь в доме на Часовой открыла его жена, пожилая полноватая дама небольшого роста, с лицом, не хранящим остатков былой красоты. Когда я увидел сухонького, очень пожилого господина, хозяина дома, я понял, что он постарше своей жены лет на десять. Ему было что-то в районе семидесяти с лишним, ей примерно шестьдесят. Лица хозяев не светились радушием. Цель моего прихода была им не вполне понятна.

И действительно, что я хотел узнать? Сценарий я читал и помнил его лучше одного из еще живых авторов. Тогда что? Историю закрытия? Я ее знал от Ромма. Тайну трех карт? Но Пенслин ее не знал. Меня интересовало, не остались ли фотопробы, что успели снять на пленку, кого пробовали на роли, как работали с Прокофьевым. Но вообще-то все это для меня не имело никакого практического значения. Тогда на кой хрен я приперся на Часовую? Честно говоря, я этого не знал и сам. Получить подобие благословения на смущавшую меня работу от прошлых претендентов? Наверное, что-то вроде этого, хотя, разумеется, ничего подобного вслух я не сказал. Напротив, я скорее делился своим замыслом, советовался, что-то пытался уточнить и понять.

И все же, как выяснилось, я пришел не зря. Первая часть визита длилась не более получаса, больше говорить было не о чем. И когда я уже стал прощаться, еще и еще раз извинившись за вторжение, жена Пенслина, до этого все время молчавшая и только странно и напряженно смотревшая на незваного гостя, вдруг сказала:

— Михаил Михайлович, позвольте спросить вас…

Перехватив неодобрительный взгляд ее мужа, я тут же засуетился:

— Конечно, конечно!

Я полагал, что она спросит меня об истинной цели моего визита, или попросит билеты в какой-нибудь театр, или даже сделает мне замечание по поводу моего в чем-то бестактного вторжения в их жизнь. «Михаил Михайлович, скажите, у вас до войны был ежик?» Я вздрогнул. Это был тот самый случай, когда пишут: «Его словно током пронзило».

Дело в том, что у меня перед войной действительно жил ежик, да не один, а целых два; они жили в нашем доме один за другим. Первого мне купила няня Катя на рынке в 1940 году. Он стучал своими коготками по деревянному дощатому полу нашей квартиры, пил молочко из блюдца и прятался под кроватью. Этот маленький дурачок для тепла юркнул в обогревательную батарею

папиного кабинета, расправил свои иголки и вылезти оттуда не смог. Пришлось отвинчивать батарею и доставать моего, уже мертвого, любимца. Я очень плакал, и мне купили другого в 41-м году.

Этот был общительнее и умнее. Когда ночью папа ужинал в столовой в одиночестве, малыш прибегал к нему, стуча коготками, и поглядывал на отца. Папа «отрывал» ему колбаски от своей ночной трапезы. Этот ежик однажды остался в отцовском кабинете, когда папа уехал дня на два-три; в батарею он не полез — все батареи нашей квартиры были предусмотрительно закупорены тряпками, но растерзал все подшивки журнала «Нива», хранившиеся у отца на нижней полке. Когда папа это увидел, он ахнул. Но моему дружку это простили: «Не любит прессы». — «Напротив, он ее хотел проштудировать». Так шутили в семье по этому поводу. Мы уехали в эвакуацию: отец, мама, няня Катя, братья. В квартире остались бабушка Зоя и ежик…

— Да, у меня был ежик, — растерянно отвечал я жене кинодраматурга.

— А вы помните вашу бабушку, Зою Дмитриевну?

— Да-да, конечно, — отвечал я, не сводя с нее глаз.

Драматург сказал:

— Валя, может, не надо? — И, кажется, закурил, а может, просто опустил глаза, не помню.

— Нет-нет, продолжайте! — сказал я.

— Ваша бабушка, Михаил Михайлович, очень вас любила и много рассказывала мне о Мишечке-маленьком и его старших братьях. И ежика вашего я еще помню. Дело в том, что мне было суждено узнать вашу бабушку, когда вы все уехали из Ленинграда. Мою ленинградскую квартиру вместе с домом разбомбило, я осталась жива. Нас, бездомных, подселяли. Управдом вашего дома поздней осенью 41-го дал мне ключ от вашей квартиры. Я ключом открыла дверь и так испугалась, что, кажется, даже закричала. По длинному темному коридору навстречу мне медленно двигалась белая-белая старуха. Я замерла. Белая женщина ровно, спокойно сказала: «Деточка, не пугайтесь. Я не привидение. — Она по голосу поняла, что я очень молода — мне было неполных двадцать. — Деточка, я просто очень старая и к тому же слепая». Мы очень подружились в эту страшную осень 41-го и зиму уже 42-го. И тогда-то я узнала от нее про вас, ваших родителей, про ваших братьев… Она очень любила говорить про всех вас. А вы были ее любимцем — ведь самый маленький! Ежик жил недолго, да и Зоя Дмитриевна ненамного его пережила. К нам подселили еще одну женщину, еврейку. Очень милую. Какое-то время мы жили втроем. Ваша

бабушка была уже очень слаба. Незадолго перед кончиной она дала нам тридцать рублей и попросила ее отпеть после смерти. Но вы сами понимаете — какое там отпевание зимой 42-го! Когда она умерла на своей кровати, эта женщина-еврейка закрыла ей глаза и сказала: «Простите меня, Зоя Дмитриевна, мы не можем исполнить вашу просьбу так, как вы хотели. Но как могла, я это сделала. Я некрещеная, но я помолилась за вас». Потом за ее телом пришли и унесли. — После большой паузы она добавила: — Мы с Эдуардом Адольфовичем не раз обсуждали: найти вас и рассказать все это или не стоит? Мы, разумеется, заочно вас знали. Мы знали, что была еще жива ваша матушка. Как бы она это все восприняла? И вот теперь вы пришли сами.

— Спасибо, — сказал я. — Большое вам спасибо, что я все это узнал. Спасибо.

Так проклятая пиковка дорассказала мне историю с Зоей-первой. Зои-второй, моей мамы, к этому времени уже не было в живых. О Зое-третьей еще никто не помышлял. «Зоя» по-гречески — «жизнь». Блокадный облик моей бабушки запечатлен в стихах Заболоцкого 47-го года. Жена Заболоцкого, Екатерина Ивановна, жила во время блокады в том же ленинградском доме на канале Грибоедова и навещала слепую.

Или помнишь, в страшный день бомбежки,
Проводив в убежище детей,
Ты несла еды последней крошки
Для соседки немощной своей.

Гордая, огромная старуха,
Страшная, как высохший скелет,
Воплощеньем огненного духа
Для тебя была на склоне лет.

Взгляд ее был грозен и печален.
Но она твердила всякий раз:
«Помни, Катя, есть на свете Сталин,
Сталин позаботится о нас».

Сталин позаботился и о слепой бабушке Зое, и маме Зое, и о самом авторе стихов Заболоцком, отсидевшем в лагере…

XX

«Ах какая драма „Пиковая дама“»! Куда только не увлекала

меня за собой. В поисках всяких ассоциаций и живых наблюдений, готовясь снимать уже в 86-м году все ту же вечную мою пиковую спутницу, я стал свидетелем прощания с актрисой МХАТа, народной артисткой СССР Анастасией Платоновной Зуевой. Сам Константин Сергеевич Станиславский, ценивший ее живое дарование, предостерегал: «Ради Бога, ни одного слова о моей системе Зуевой! Она начнет думать, как играть, — и все пропало. Если сороконожка задумается, с какой ноги ей пойти, она замрет навсегда».

Теперь о похоронах, точнее, о гражданской панихиде А. П. Зуевой в здании на Тверском. Так сказать, похоронное шоу. Софья Станиславовна Пилявская сказала, что накануне было отпевание — гроб с останками ночь был в церкви. «Там она была красавица! — сказала Зося в свойственном ей стиле. — Теперь не то». «Что же, Софья Станиславовна, меня не предупредили, что было отпевание? Я бы лучше туда пошел! Вы же знаете меня!» — «Виновата, Миша, виновата…» Я задаю себе вопрос: а почему я пошел на похороны Насти? Ведь не ходил же я во МХАТ на прощание со Станициным, Массальским и другими… Ведь и Виктор Яковлевич, и Павел Владимирович были как-никак моими учителями! А Зуева — нет.

Первое: я могу ходить на юбилеи и похороны только с чистым сердцем, повинуясь внутренней потребности. Со Станициным, Массальским что-то связывало, но многое разделяло по сути. Как-то так сложилось с Настей, которую, в сущности, я мало знал, а может, именно поэтому, что чувствовал лучшее в ней. Она была, несмотря на свой наив, живым человеком. Есть какая-то метафизика, что прекрасный стих Бориса Леонидовича Пастернака «Талант — единственная новость, которая всегда нова» — именно ей. Конечно, конечно, так бывает, что «предмет» для поэта лишь повод. К тому же лукавство и способность Пастернака увлекаться во многих случаях замечались Ахматовой и другими, близко знавшими Бориса Леонидовича. Он был увлечен плохим спектаклем «Мария Стюарт» во МХАТе (я не раз видел!), игрой Тарасовой в роли толстой, скучной, академической Марии и превознес ее до небес в своих стихах. Перевод-то был его, Пастернака, и он прозвучал. В те годы это для него, для всех было событием. Может, поэтому и стихи замечательные?

Зуева пригласила Пастернака на свой юбилей.

Прошу простить. Я сожалею.
Я не смогу. Я не приду.
Но мысленно на юбилее —
В оставленном седьмом ряду.

Так возникло письмо-стихи Зуевой. Так что не только из-за стихов я пошел на похороны. Не пошел же я к Тарасовой — стихи не хуже.

Настя была живым человеком. Те редкие встречи у Яншина, за ресторанным столиком в ВТО, когда мы, по-молодому весело, с матюшком, выпивали с ней (а ей ведь тогда было уже далеко за семьдесят); ее приходы на вечера в ВТО, интерес к жизни других людей — вот объяснение. Ну и конечно, — прости, Господь, прости, Настя, — похороны старой графини. «Никто не плакал. Графиня была так стара, что слезы были бы притворством».

Анастасия Платоновна была старше Анны Федотовны. Официально — под девяносто, а актер Костя Градополов шепнул мне, что она «зажала» шесть лет. Забавно. Гроб стоял на возвышении. Я поднялся по высоким бархатным ступеням (нет, не бледен, как сама покойница), смотрел на ее мертвое лицо. Веки слиплись, рот был чуть приоткрыт. Лоб и волосы прекрасны. Я поцеловал ее сложенные на груди руки.

Хорошо, что я пришел до шоу, когда в большом зале почти никого не было. Потом пришли те, кто принимал участие в суетных и несуетных увеселениях покойницы. И началось! Боже, что же это все такое! Бедная Настя, бедные мы! За что? «Партия и правительство высоко оценили…» — это Ануров, директор МХАТа, с длиннющими паузами. По тону скорбно, а сам не знает, что сказать. Потом замминистра культуры Зайцев лепетал «партия и правительство… искусство… Станиславский и Немирович… Коробочка… русская актриса… партия и правительство… народная артистка СССР… лауреат Государственной премии». От горкома профсоюза какая-то баба в черной кофте с люрексом. Тут начался цирк: «Антонина Платоновна Зуева… прощаемся… провожаем… в дальний путь». В зале ропот, кто-то шепнул: «Хорошо хоть, что не в светлый путь, как в картине Александрова».

Я говорю: «Парадокс, но, может, и так». Баба из горкома: «Актриса Зубова…» В зале ропот пуще. Она: «Простите, волнуюсь, горе такое!» Потом Татьяна Доронина долго проповедовала у гроба о заповедях Станиславского.

Справедливости ради надо сказать, что кое-что в ее рассуждениях было точно. Она, кажется, действительно, если и не любила Зуеву — за любовь к себе, о чем она не преминула сказать (что ж, простим это Татьяне), то ценила зуевскую любовь к сцене, некую нравственную, художническую позицию, отличавшую ее от

многих МХАТовских циников. Но все-таки справедливость многих доронинских рассуждений (заметим — у гроба) о нравственности скорее напоминало полемику с Ефремовым и кем-то вроде не то Вертинской, не то Мирошниченко. Фамилии называю наугад, точно определить направленность доронинской полемики не могу. Но что выступление у гроба было еще и поводом — точно. Моя бывшая сокурсница была в черном бархате. Белая блондинка с чувством сыграла речь, внутренне рассчитанную на аплодисменты. Партер был заполнен сидящими в мягких широких креслах, однако не захлопали, удержались.

Артист Николай Пеньков с чувством прочел строки письма не пришедшего Марка Исааковича Прудкина. Это, пожалуй, были единственные человеческие слова, к сожалению, исполненные другим артистом. Письмо короткое: «Настя, Настенька, нас мало, дружок, до свидания!» Прудкин, как старая барская барыня в «Пиковой даме», которая искренне всплакнула у гроба старой графини. Как все люди, и по себе тоже. «Никогда не спрашивай: по ком звонит колокол…» Когда объявили, что слово имеет представитель завода «Красный пролетарий», я ушел. Так для меня закончился последний спектакль Анастасии Платоновны Зуевой, в котором она, бедная, абсолютно не виновата. По завещанию ее отпевали в церкви. Я бы на ее месте приказал себя не выставлять во МХАТе. Но то я, человек ни с чем не связанный, человек другого поколения. Для нее же МХАТ — вся ее жизнь, и лежать ей в вишневом саду на Новодевичьем. Пусть земля ей будет пухом, а Господь ее простит; пусть простит он и меня за практичность моих наблюдений. Все мои душевные помыслы и силы — в мое понимание, в религиозную трактовку повести Пушкина.

Когда я был помоложе, я любил общаться со всякими стариками и старушками. Они могли понарассказать много замечательного, про что не вычитаешь ни в каких книгах и что невозвратимо уходит. Жизнь человеческая и коротка и длинна одновременно. Мне теперь шестьдесят с хвостиком, а у меня двое маленьких детей. Стало быть, не так уж я и стар! Но когда я вдруг рассказываю кому-нибудь, что видел живого Михаила Михайловича Зощенко или актрису-старуху Турчанинову из Малого и даже играл с ней в фильме «Евгения Гранде», люди смотрят на меня с недоверием. Олег Янковский в таких случаях говорит: «Так долго не живут».

Хорошо известно, что подруга Пушкина, княгиня Вера Петровна Вяземская, жила чрезвычайно долго. Настолько, что молодой Немирович, наш современник, познакомился и

беседовал с ней на курорте в Баден-Бадене. Каждое утро мимо их скамейки проходил красивый седой старик и церемонно кланялся княгине. Она презрительно отворачивалась и на поклон его не отвечала. Немирович поинтересовался причиной. Последовал поясняющий ответ: «Этот господин — Жорж Дантес».

Я издали, мальчишкой, видел Немировича. Он знал многих, в том числе и современников Пушкина. Время сплющивается. Мы, студенты МХАТа, еще помним Ольгу Леонардовну Книппер-Чехову, которую приводили в студию вручать дипломы об окончании. Старуха Турчанинова — она была ко мне милостива — однажды сказала: «Знаете, Миша, когда я была девочкой, я щипала корпию для оператора Пирогова…» Что такое корпия, я знал из «Войны и мира»: корпия — вместо ваты для раненых. Но какой оператор? Ведь когда Турчанинова была девочкой, кино еще не изобрели! Выяснилось, что оператор — это хирург Пирогов. «А было это, Миша, во время русско-турецкой войны», — закончила Евдокия Дмитриевна. Я едва не упал в обморок.

Анастасия Платоновна Зуева любила смешить нас, молодых, рассказывая за рюмкой водки в ресторане ВТО про стариков МХАТа разные байки. Мы наматывали на ус. Но нам уже так было слабо: эпоха не та. И Русь не та, и мы не те… Можно ли себе представить, чтобы, скажем, Калягин с Табаковым разделись донага и легли под дверью Дорониной? А ведь два великих МХАТовца, два истинно великих актера, братья Москвин и Тарханов, однажды именно так и сделали — легли абсолютно нагие под дверью Ольги Леонардовны Книппер-Чеховой, предварительно позвонив в дверь; и когда она открыла и увидела эту живую картину, братья плакали и приговаривали: «Мы подкидыши, мы подкидыши!»

А знаменитая МХАТовская игра — «путешествие из Петербурга в Москву»! Собирались мужской компанией, над столом вешалась старинная железнодорожная карта со всеми остановками (их было предостаточно), с указанием, где и на сколько останавливается железнодорожный состав, где ресторан на станции, где буфет, — и начиналось путешествие. Сначала «заряжались» перед «отъездом» из Петербурга, затем «на остановке» подбегали к столику, где был организован фуршет, и добирали, закусывая в отпущенное для остановки время, на «поезд» опаздывать было нельзя — выбывал из игры, ехали дальше, болтали, обсуждали театральные и другие новости, потом снова гонка: остановка «Бологое» — и в ресторацию, к водочке со стерлядью. Когда лишь немногие «прибывали в Москву», нужно было выполнить непростое задание: скажем, пройти на импровизированную эстраду и прочесть монолог Брута

или Антония из «Цезаря» или исполнить что-либо, какой-нибудь дивертисмент. И тогда тебя чествовали зрители.

Я уже студентом помню скандалы со стариками второго поколения: Павел Владимирович Массальский, мой педагог, кавалергард Ершов, Борис Николаевич Ливанов сняли сандуновский бассейн в банях. На бортиках стояли стопари, а в бассейн они накидали рыбку — шпроты. Задание состояло в следующем: нужно было зубами поймать шпротину, тогда ты подплывал к бортику, выпивал стопарь и закусывал рыбкой.

Мы в «Современнике» еще иногда шутковали, помня наших учителей. Пожалуй, самый смешной случай был на спектакле драматической пьесы Олби «Баллада о невеселом кабачке». Я играл от автора-рассказчика. Так именовался этот персонаж. У меня были длинные драматические монологи, обращенные к залу. А Олег Табаков, Лелик, играл горбуна-мальчишку. И вот мой тогдашний друг решил рассмешить и меня, и партнеров. Во время спектакля он прохромал (его персонаж еще и прихрамывал) мимо меня и сказал, так, чтобы слышали только я и мои партнеры: «Такому рассказчику — х… за щеку!» Я застыл, а потом не смог удержаться от смеха. Мои партнеры фыркнули и отвернулись от зала. Хулиганство, конечно, но ведь и вправду смешно. После спектакля я умолял Табакова не смешить меня в этой трудной роли. Он дал мне честное слово, что больше он такой шутки не повторит. «Лелик, поклянись!» — «Клянусь!» И он не нарушил клятвы — больше рта не открыл, чтобы сказать слова, к роли и тексту не относящиеся. Я и партнеры, конечно, на следующем спектакле находились в напряжении, когда дошла очередь до этого места и этой мизансцены, когда я произношу свой монолог, а он хромает мимо меня. Нет, Лелик слово сдержал, но, хитро оглядев всех и как бы демонстрируя, что он человек чести, он всего лишь оттопырил языком щеку. Со мной и партнерами случилась истерика.

Неискушенный в наших профессиональных делах пурист скажет: «И это на святых подмостках?!» Отвечу: как раз эти розыгрыши и шутки, идущие от традиционных МХАТовских, дают иногда, пусть и ценой срывов отдельных мест спектакля, актерскую разрядку. Своеобразную демонстрацию мастерства. Когда я пишу «смеховая истерика», конечно, я сильно преувеличиваю — я же не ушел со сцены! Я обыграл, как и мои партнеры, ситуацию и продолжал свой драматический трудный монолог.

А как любил шутить на сцене величайший из великих русских артистов Михаил Чехов! Когда его партнеры по второму МХАТу заклинали его не смешить их, Чехов не сдавался, он утверждал,

что театр — это великое дело, однако игра.

Эти забавные традиции имеют давние корни. Никогда не следует забывать, что театр, а теперь и кино — это все-таки игра. Иногда игра ва-банк, страшная игра нервов со смертельным риском. Эта игра требует расслаблений, иначе какой-нибудь ретивый Отелло в зажиме может нанести Дездемоне физические увечья. Расслабление — признак здоровья творчества. Вопрос вкуса, меры, места и времени, а главное, права на игру в карманный театр. Помню, Андрей Миронов здорово и к месту рассмешил меня, когда мы снимались в «Соломенной шляпке» в Ленинграде. Во время нашей комедийной сцены я, повернувшись к нему в кадре после команды: «Мотор!», вдруг увидел, что он широко улыбнулся мне во весь рот, обнажив зубы, которые все — все! — вдруг стали золотыми. Этот гад во время сцены, снимаемой на пленку, умудрился вставить себе в рот золотую фольгу. Я прыснул — и кадр был прерван. Режиссер сердился. Ну, подумаешь, испортил десять метров пленки! Зато таким образом Миронов поддержал комедийную атмосферу съемки. А съемка — дело физически утомительное, и, играя водевиль «Соломенная шляпка», можно невольно усохнуть от усталости. Следующий дубль был сыгран мной и им очень легко и вошел хорошим куском в фильм. К месту и вовремя рассмешил меня хулиганством покойный Андрей Миронов. Покойный Андрюха.

Иногда и на сцене, и в жизни актерские хулиганства есть некий протест против многозначительного серьеза пуристов и ханжей от искусства. Умением быть свободным славился один из основателей старого МХАТа Грибунин. Я, разумеется, за порядок в театре, я ненавижу, когда играют в пьяном виде, сам себе этого почти никогда не позволял за долгую актерскую жизнь. Но после спектакля или концерта в жизни нужны какие-то допинги или расслабления. Опять же вопрос меры. И вот тут-то у меня дело обстояло все хуже и хуже. Мне лично с годами пить стало, к сожалению, нельзя, — но человечество ничего не выдумало, кроме спорта и аутотренинга взамен. И это для нас, актеров, проблема. Водка многих сгубила. Теперь губят наркотики. Джек Николсон, да и другие этим не брезгуют. Почему? Наверное, нужны расслабления и допинги в нашей нервной профессии.

Наверное, во времена Грибунина эти проблемы тоже были у артистов. Грибунин любил выпить. Владимир Иванович Немирович-Данченко, который переспал, как рассказывали, со всеми молодыми артистками МХАТа и других театров, где ставил, боролся с пьянством старика Грибунина немилосердно. Однажды сказал ему: «Запомните, господин Грибунин, отныне вы можете пить только в лесу! Вы не смеете позорить звание артиста

МХАТ. В лесу!» Однажды внимание актеров МХАТа привлекла следующая живописная сцена. По Камергерскому проезду двигался живой «бирнамский лес». А это были купленные Грибуниным мальчишки, которые несли ветки разных пород деревьев. Старик Грибунин шествовал между ними, ему кто-то услужливо наливал стопки, которые он тут же, «в лесу», опрокидывал.

Он, как рассказывают, был удивительно органичным актером, настолько органичным, что вживе воплощал систему Константина Сергеевича Станиславского. Так вот, когда он играл разного рода купцов в пьесах Островского, он любил прямо на сцене легонечко, еле внятно, пустить матюшком, столь непременным для его персонажей. Кажется, в роли Курослепова к реплике выходившего из жуткого похмелья купца: «Небо валится!» — добавлял: «Еб твою мать, небо валится!» Зал грохотал от смеха, но мат слышали только партнеры. А три тогда молоденькие актрисы-интеллигентки, будущие народные артистки всего СССР решили настучать про хулиганство Грибунина, по счастью, наивному Станиславскому. Настучи они Немировичу-Данченко, дело бы обернулось много хуже. К. С. вызвал Грибунина для разговора. Но последний, со свойственной ему верой в предлагаемые обстоятельства и убежденностью, объяснил Станиславскому, что этот мат — лишь второй план, что ничего подобного вслух он себе на святых подмостках позволить не мог, — но в подтексте, вторым планом было. Станиславскому эти доводы показались убедительными, и он отпустил Грибунина с миром.

Тот, выйдя из кабинета Станиславского, обнаружил в предбаннике молоденьких доносчиц, которые с нетерпением ожидали Грибунина. Они были уверены, что их коллективный донос даст нужные результаты. Каково же было их удивление, когда из кабинета Станиславского вышел бодрый старик Грибунин и, проходя мимо своих доброжелательниц, бросил им тут же мимоходом: «Ну что, пиздюшки, нажаловались?» Мой педагог Борис Ильич Вершилов со смехом рассказывал мне, какие лица при этом были у будущих народных артисток Советского Союза.

XXI

В молодом «Современнике», на Таганке царил дух свободы, раскрепощенности, веселья. Мы умели и трудиться до самозабвения, вне регламента, по ночам, и веселиться до упаду. Это потом, в конце 70—80-х, все посерьезнели. Погода на дворе и годы делали свое дело. Но еще в конце 60-х мы были молоды. Как

молоды мы были, ах как мы были молоды!

1968 год. Группа «Современника» готовится к турпоездке в Италию. «Товарищи! — проповедовала нашей группе инструктор «Интуриста». — Вы должны знать, что Неаполь славен не только неаполитанскими песнями. Этот город буржуазной Италии стоит на втором месте после Гамбурга по количеству публичных домов. Мужчин будут рвать на части, хватать за фалды и буквально затаскивать в бордели. И еще, товарищи. И тут я прошу вас и нашего гида от фирмы «Интурист» Антонину Петровну быть особенно, особенно внимательными. В портовом городе Неаполе стоит 6-й американский флот НАТО. Посещать припортовую часть города вам категорически запрещается, и уж не дай Бог зайти в портовый кабачок. Туда, конечно, можно зайти, товарищи, но не выйти оттуда, товарищи, больше никогда!» Мы с Ефремовым переглянулись.

И вот сидим мы в гостиничном ресторанчике Неаполя, уже выпили «кьянти», и тут Ефремов на весь зал обращается к Антонине Петровне:

— Тонечка! Где тут расположены эти самые кабаки, где гуляет флот НАТО?

— Вы что, серьезно, Олег Николаевич?

— Вполне. Я художник, режиссер, мне надо изучать жизнь. Да и некоторым артистам это тоже необходимо. Особенно — Козакову. Он часто иностранцев играет. Козаков, ты пойдешь со мной?

— Как скажешь, Аурелио, — смиренно ответил я.

— Свободин — он же писатель, тоже, наверно, с нами пойдет?

— Да, отчего же не пойти, — неуверенно ответил Свободин.

— Так где эти кабаки, Тоня?

— Олег, вы что, в самом деле серьезно?

— Конечно. А что ж тут такого? Мы вполне взрослые мужчины и сами отвечаем за себя. Вы никакой ответственности за нас не несете. Ведь де-юре я, а не вы официальный руководитель группы. Ну, не убьют же нас там, в конце концов. Да и кто поймет, что мы русские? Мы и оденемся соответственно, свитера напялим, джинсы и вполне сойдем за финских матросов.

Я, признаться, поначалу тоже полагал, что Олег шутит и ни в какие такие ночные портовые кабаки мы не пойдем, однако, к недоумению замдиректора тогдашнего «Современника» Л. И. Эрмана, к Тониному, да и к моему собственному, пошли. Свободин, в замшевой куртке, в очках, с фотоаппаратом на пузе, напоминающий бедного туриста из ФРГ, мы с Олегом, напялив свитера и куртки, карманы которых мы загрузили

стограммовками «Столичной» (были и такие), приплюсовав на всякий случай деревянные пасхальные яйца, что привезли из Москвы. Денег у нас было очень мало, тратить жалко, но по кружке пива вполне могли себе позволить. А туда, в пиво-то, водочки из шкалика долить. Метода нам и по России известная, способ проверенный: лиры почти не понадобятся.

И вот незадача — жена Ефремова в слезы:

— Олег! Я с вами хочу! Ты муж или не муж?

— Ты что, обалдела?! Там матросня с проститутками! — кричал в ответ Ефремов.

Алла настаивала:

— Я с вами пойду! Вот и все! — И рыдала.

— Ладно! — сжалился Олег. — Пойдем, раз уж тебе так приспичило. Только оденься соответственно. И веди себя там, как моя б… — срежиссировал Ефремов.

Когда мы поздним вечером оказались в припортовых кварталах Неаполя, когда увидели дюжих ребятишек в военной форме, моряков, шумных, разгуливающих в обнимку с чернявенькими итальянками, я, признаться, струхнул. Я вообще не любитель уличных драк, особенно за границей. А Саша Свободин с его фотоаппаратом на пузе — зашита слабая. Ефремов, хоть и покрепче, но тоже не Кассиус Клей, а тут еще евойная Алла. Поначалу с нами было увязался Эрман, но, оценив обстановку, сказал:

— Ребята! Ну что тут интересного? Завтра утром рано во Флоренцию ехать! И деньги жалко тратить на ерунду. Пойдем отсюда!

Ефремов проявил завидное упрямство — раз уж пошли, возвращаться не станем. Эрман отвалил.

Из меня же Олег сделал впередсмотрящего. Я заходил в каждый приглянувшийся ему кабачок и докладывал, мельком оценив обстановку, достаточно ли пикантно. Путешествие продолжалось и, слава Богу, без столкновений и эксцессов. На нас, попросту говоря, никто, даже действительно весьма активные в Неаполе проститутки, внимания почему-то не обращали.

Вдруг подкатывается какой-то молоденький итальяшка, в замызганной тройке, с галстуком и белым, сомнительной свежести, платком, франтовато торчащим из кармана пиджака, и что-то тараторит по-своему, потом по-английски. Поскольку он как раз говорил по-английски на моем уровне, то я разобрал, что он предлагает нам свои услуги. Что, мол, господам надо, посмотреть интересный кабачок? Выпить там недорогого пива, потанцевать? Все эти радости есть в «Бродвей-баре»! Он подвел нас к воротам салуна. В качестве благодарности вместо лир, а тем

паче центов я отделался от него деревянным пасхальным яйцом.

И вот мы сидим в сводчатом помещении «Бродвей-бара». На крошечной сценке шпарит без остановки оркестрик — буги, рок, твист. Матросня танцует с портовыми проститутками. Мальчики флота НАТО и просто торговые моряки из Штатов медленно трутся с девочками. Некоторые танцуют, закрыв глаза, словно пытаясь представить себя в объятиях своих белоголовых сюзанн и мэри, ожидающих возвращения их где-нибудь в штате Невада или на техасской ферме.

В ту ночь ни одного скандала или драки в «Бродвей-баре», по счастью, не произошло. Раза два или три в бар заходила полиция флота НАТО. Помню какие-то белые шлемы, ремни, дубинки. Они оглядывали сидящих в баре, танцующих. Один матросик стал было заводиться. Тут же полиция взяла его под белы руки, и матросик из бара исчез. Это обстоятельство, как и выпитый ерш, успокоило нас окончательно, и мы расслабились. Сидели мы в одной из лож бара, расположенных по стенам сводчатого помещения. В соседней, прилегающей ложе восседал дюжий моряк, типичный американец в свитере грубой вязки, выпивал и медленно что-то говорил молоденькой черненькой и маленькой своей девочке из местных кадров «Бродвей-бара».

Развалившись, он решил опереться локтем правой руки на перегородку ложи, где уже лежала рука Аллы.

— Олег! — жалобно сказала Алла. — Что мне делать?

— Терпи! — отвечал Олег.

— Мне больно!

— Пришла сюда — терпи!

Олег был безжалостен. Я, уже осмелев от выпитого, все же решился:

— Ай эм сорри, сэр! — Ко мне обернулась будка американца в свитере.

— Сэр! — как можно вежливее сказал я. — Плиз! Ай эм сорри, сэр! Ер хэнд фром хэнд ауар вумэн. Ю андерстенд ми? — еще вежливее, очень стараясь, чтобы он понял мое медленное арго, закончил свой нехитрый монолог. Он, кажется, и в самом деле что-то понял, ручищу свою убрал, локоть его перестал давить руку бедной Аллы.

— Сэнкью, — сказал я. — Сэнкью вери матч, сэр! — А сам подумал: «А ведь он мог бы сейчас в рожу мне заехать, и было бы очень больно, и это уж как пить дать! Все-таки отчасти правы инструктирующие нас перед зарубежными поездками московские инстанции! Но, слава тебе, Господи, кажется, обошлось!»

И вдруг чувак в свитере снова обратил к нам свою огромную будку и низким, хрипловатым, американским голосом стал

расспрашивать. Что я понял? Понял, что пытает про национальность.

— Итальяно?

— Но.

— Испаниш?

— Но, но, сэр.

Покончив со всеми южными странами, он перенес географические изыскания севернее.

— Шведы? Финны?

— Нет, нет, сэр, мы не финны.

— Чехи?

— Но, но!

— А, — наконец догадался он. — Вы — поляки!

Пришлось признаться.

— Сэр, — сказал я. — Зис из май френдз, энд я рашенз, советико, совьетик, сэр!

Его будка из квадратной стала продолговатой.

— Йя, йя, сэр! — продолжал я. — Май френдз энд ай ливинг ин Москоу. Ай эм актор, энд май френдз ту. Ю андерстенд ми?

Он сказал, что «андерстенд», но добавил:

— Ит'с тру? (Это правда?) Риали?

— Ит'с тру, тру, ов корс, риали!

И в подтверждение сказанного протянул ему непочатую пачку сигарет «Столичные», а также извлеченное из кармана моей куртки второе деревянное пасхальное яйцо. Увидев знаменитую русскую хохлому и надпись на пачке сигарет непонятным шрифтом, он в третий раз развернулся к нам будкой с радостным и одновременно удивленным восклицанием: «Оу!» Через некоторое время представитель 6-го американского флота НАТО угощал нас джином, виски, мы на халяву курили штатские сигареты, оркестр заиграл «Очи черные» в нашу честь, я пел эти «Очи черные» перед микрофоном, Алла подключилась, и мы на маленькой сцене плясали нечто среднее между цыганочкой и русской плясовой.

Все танцы в кабаке «Бродвей-бар» прекратились. И все матросы, гарсоны и проститутки уставились на нас. Еще бы! Мы были первыми и наверняка последними советскими людьми, гулявшими напропалую в этом портовом неаполитанском «Бродвей-баре». На прощание я станцевал танго с черненькой проституткой нашего нового американского друга и поцеловал ей руку в знак благодарности, а он, протоптавшись в обнимку с Аллой в том же танце, во время которого держал ее обеими ручищами за филейную часть, покровительственно потрепал Аллу по щеке. Не мог же он предположить, что девочка в свитере,

говорящая почему-то тоже по-русски, не портовая шлюха, а жена главного режиссера московского театра.

XXII

Куда завели меня воспоминания? В Неаполь 60-х из Тель-Авива 90-х. Пора возвращаться назад.

Для чего наш брат актер пишет мемуарные книги? Не только мемуарные — многие стали и впрямь писателями из актеров — Шукшин, к примеру. О поэтах уже не говорю, один Высоцкий чего стоит. Да ведь и Саша Галич начинал как актер, даже Вика Некрасов актерствовал. А драматурги? Ну, скажете вы, это традиция: Шекспир, Мольер — из вашего цеха. Правильно. Но мемуары зачем? Ну, Станиславского — понятно, «Моя жизнь в искусстве» — часть его учения. У Михаила Чехова тоже так дело обстоит. У великого чтеца Закушняка — учение об искусстве слова. Ну а вот я, например, зачем? Качалов и Москвин книг не писали, они играли, а я?

Я отвечу — не за всех, за себя: если что-либо пережитое не сыграно, не поставлено, не охвачено хотя бы на страницах дневника, оно как бы и не существовало вовсе. А так как актер и даже режиссер — профессия зависимая, зависящая от пьесы, сценария, денег на фильм или спектакль, то некоторым из нас ничего не остается, как писать: кто, что и как умеет. Доиграть несыгранное, поставить ненаписанное, пропеть, прохрипеть, проорать, прошептать, продумать, переболеть, освободиться от боли. И каждый в своей книге увидит себя, как в зеркале. Сам не увидит, другие помогут разглядеть. Ты ведь в книге не актер, что на режиссера свой провал свалит, на плохую пьесу сошлется, на бездаря-партнера, на дуру-публику. В книге ты весь на ладони. Актер, даже самый что ни на есть талантливый, он все-таки чужие слова говорит. Про череп шута Йорика, про шапку Мономаха, про все на свете. И режиссер ему музыкой помогает, светом, монтажом и мизансценой.

Актер может быть не образован, не умен, не культурен и даже плохо воспитан. Но на сцене или на экране он бывает богом. Актер думает спинным мозгом. Как это сказала Раневская: «Талант как прыщ, он может вскочить на любом лице». Что за странная профессия, право? Актерами рождаются — папа с мамой произведут на свет дитятю, у которого неизвестно отчего с возрастом будут именно такие черты лица, глаза, голос, мужественность, сексуальность и обаяние, что все это в сочетании с текстом роли, поступками и чувствами изображаемого им

персонажа даст невиданный эффект. Он в жизни может быть дурак дураком, но автор написал ему монолог о дураках, и — глядишь, на сцене умница и иронист. Он прочитал в жизни две книжки, одна из которых — его сберегательная, а на сцене — профессор, рассуждающий о природе подсознательного. В жизни тряпка и барахло, на сцене — король Лир.

Даже в профессии гораздо более интеллектуальной, в режиссуре, подобный разрыв не слишком очевиден. Режиссеру фильма или спектакля достаточно почувствовать пластический образ спектакля или фильма, его графику, темпо-ритм, пластический строй, и, пренебрегая знаниями времени и места, мировым опытом, наплевав даже на культурные и религиозные ценности страны, где происходит действие пьесы или сценария, — он поставит спектакль или снимет ленту, которую назовут гениальной и даже объяснят, почему она таковой является. Режиссер ведь не придумывает сюжет, не пишет текст — за него это уже сделал автор.

Еще и поэтому у режиссеров такая тяга к классикам — писали лучше. Ум, автор, его талант проверен временем. Драматургу, если он дурак, темен и необразован, скрыть сие обстоятельство много труднее, чем режиссеру. Автор, как он это ни маскируй, тут или там, репликой или шуткой, обнаружит свои тайные пороки и свойства своего характера. Даже очень талантливый автор. Даже если у него замечательное чувство юмора и публика подыхает со смеху — настанет момент, и чуткий зритель или читатель пресытится и этим. От писателя-лирика, высокого поэта читатель подсознательно ждет разрядки в иронии или шутке, от смехача — глубины и лирического монолога. Классики это дело секли не раз, — а кто не сек, пылится на полках библиотек.

Гоголь в поэме «Мертвые души» завидовал поэту, что пишет лишь о высоком, и лукаво жаловался на тернистый путь сатирика, копающегося в низких людских пороках. Сегодня как раз можно позавидовать талантливому сатирику: высокий строй мысли не в моде. Чистому лирику много труднее пробиться к читателю и зрителю. То же и в актерских книгах: хочешь широкого читательского успеха — шути на всю железку, бай байки, трави баланду; если ты к тому же популярный актер — побольше своих фотографий со знаменитыми друзьями; очень хорошо, если кто-нибудь из них подарил тебе фото с надписью и нарек тебя «блистательно талантливым», — не брезгуй, помести в книгу. Читатель это уважает. Больше имен и как можно больше сплетен и баек.

Помнишь заповеди: не укради, не убий, не прелюбодействуй,

не возжелай жены ближнего своего… Вспомнил? Так вот, поступай с точностью до наоборот. Укради мысль, убей хамской эпиграммой врага или друга, что одно и то же, прелюбодействуй с чужой женой хотя бы на бумаге или напиши, что прелюбодействовал, — кто проверит? Одну заповедь — новую! — выучи: не утоми! Назови свою книгу: «Похождения дрянного мальчишки» или лучше так — помнишь? — «Я — Пеле», «Я — Эдичка», «Я — Шурик». А ты еще короче: «Я — говно». Но главная заповедь — «Не утоми», читатель сегодня и так утомлен, у него и без твоей писанины забот хватает, он не для того свой последний рубль, шекель, доллар, грош отдал тебе, мерзавцу, чтобы ему скулы воротило! Ты понял? Не утоми! Мыслью — не утоми! И тираж тебе обеспечен.

Дальше реклама, презентация твоей книги, желательно с трансляцией по ТВ. Пригласи модных людей, больше знакомых рож, чтобы все пели, шутили и танцевали. Не забудь сексуальные меньшинства всех направлений: от них сегодня многое зависит. И спонсоры, спонсоры, спонсоры. Любые, но богатые. Новые русские и старые евреи — все, что угодно — старые русские и новые евреи. Главное, чтобы они пришли с подарками, хорошо бы с ключами от «мерседеса» или «вольво»; если «фольксваген» — пускай тащат прямо на сцену. Пойми: видеоряд, визуальность, видеоклип — прежде всего. Отлично, если сможешь привезти на презентацию в коляске свою внучку или внучку сына. Очень трогает! Тетя Маня простит тебе даже «мерседес». Бедные любят поплакать.

Никаких политических деятелей, учти — ни детей юристов, ни внуков детских писателей. Никого! Или, если без этого не обойтись, тогда всех разом: и Горбачева с Ельциным, и Руцкого с Черномырдиным. Без скандала с мордобитием сегодня не обходится ни одна приличная презентация. Если уж решился делать, то делай по-большому: бомонд так бомонд.

Очень хорошо освятить твою книгу молитвой патриарха. Откажется — зови муллу. Можно даже раввина, еще лучше — всех троих разом. Сотворите намаз черной икры на белую мацу под «Распутина» — обалденно! Очень эффектно глядятся сегодня казаки с погонами и портупеями.

Устрой аукцион одного — ты понял, одного-единственного экземпляра твоей книги и заяви тут же вслух, что остальной тираж ты сожжешь, а пепел прилюдно съешь. Они за твою книгу передерутся. Мэр Лужков подарит тебе за нее здание Моссовета вместе с театром того же имени.

Матрицу книги пришли в Израиль, и я «перепру» твою книгу на иврит, потом «перепрем» снова на русский, и, клянусь, ты не

узнаешь собственного сочинения. Мы издадим твою книгу под новым названием: «Говно я!» и устроим большой теле-стеб. Шалом, ариведерчи, привет, алан, бай — твой коллега по ремеслу.

Как становятся актерами? И почему, казалось бы, нормальные мальчики и девочки, которые могли бы проектировать дома, лечить людей, строить самолеты или корабли, словом, приносить людям реальную ощутимую пользу, идут в актеры? Не идут же они в крестьяне или в рабочие! Не слышал я ни от одного городского мальчика или девочки, чтобы он или она сказали: «Вот вырасту и пойду в крестьянки!» И не идет она в доярки, а он — в дояры. Деревенские же пацаны, бывало, заявляли своим родителям, что поступят в актеры, и никакой ремень отца тут не действовал. Из дому сбегали и ехали в город поступать на сцену. Что в них говорило тогда? Жажда славы, успеха, красивой и богатой жизни? Ну девчонкам не давала спать мечта о своем лице во весь экран, но мальчишки?! Или в нашей профессии заключено женское начало и каждый актер — немножко баба?

Я лично стал актером просто потому, что ничем другим заняться не мог. Или не получалось, или было лень потрудиться, преодолеть себя… Одно время хотел стать врачом-хирургом. Пошел в морг, где трупы режут, — вырвало. Думал пойти в химики — отравился хлором. Проводил опыты в химическом кабинете, забыл открыть вытяжной шкаф — и угодил в больницу. Писателем никогда не хотел быть: видел перед собой пример отца и что у него была за жизнь.

Учился я в школе плохо — по всем предметам. Единственный урок, который мне нравился, литература. Устная. Письменная — нет. Надо было грамотно писать, учить правила, а я этого не любил с детства — учить. Запоминать наизусть — это да, вот это мне всегда легко давалось. И потом, какая радость перед своим классом выпендриться, стих прочесть, а уж если что-нибудь смешное — басня, это и вовсе мирово. И, очень ленивый от природы, боящийся какого бы то ни было физического труда, барчук, избалованный моей любимой няней Катей, я твердо решил поступить в артисты, «чтобы иметь святое право вовек уж никого на свете не любить», кроме самого себя. Страстно ненавидя любой труд и избегая его всеми силами своей души, не зная при этом, как же заработать на хлеб насущный, не шевельнув пальцем, я поступил в артисты, уверенный, что мое место там, где весело развлекаются на сцене, где пьют водку после спектакля, поют песни, читают стихи и лазят артисткам под юбки.

Ну а какого рожна, с чего, скажите ради Христа, человек идет

в писатели? «Поэтом делаются или рождаются?» «Сначала поэта делают, а потом его рожают», — так ответил на этот вопрос поэт-имажинист Анатолий Борисович Мариенгоф.

Так какого рожна человек, что мог бы приносить реальную пользу другим, таким же, как он, почему-то выбирает ремесло щелкопера, которое когда-то и ремеслом не считалось? Трудно ответить — я не писатель, не литератор, я только записываю за собой от нечего делать, когда потрепаться не с кем. А еще — кто станет слушать мою трепотню? Для этого нужны время и силы, а люди, как правило, больше любят сами поговорить, и все больше про свое, что у них на сердце, порассуждать человек любит — и чтобы его послушали.

И тогда те, которым кажется, что они-то лучше других знают, почему Наполеон сбежал из горящей Москвы и что именно чувствовал Кутузов, когда получил об этом известие, и даже что он сказал и как перекрестился, — не треплются об этом по телефону, не выбалтывают в ресторане за рюмкой водки, не поверяют этого даже жене (зачем утомлять, ей детьми надо заниматься, а не глупости мужнины слушать) — садятся за стол и беседуют сами с собой, пользуясь при этом гусиным пером или шариковой авторучкой. И когда книжка выходит, то иногда, лишь иногда и далеко не у всех, выясняется, что Левушка хоть и зануда, и мусорный старик, но однажды за обедом нудил не зря; что Александр был-таки хоть отчасти прав, когда ни с того ни с сего проснулся, зажег свечу и стал скрипеть пером от гуся. Вот князь Павел прочитал в журнале — и Сашу похвалил. Денег за это маловато платят… Жаль…

Приведенные выше счастливые случаи с великими — редкость. На то они и великие. Как правило, все обстоит намного примитивнее. У меня, например. Бумагомарание — это, как известно, тяжкое заболевание. Его следует лечить, как геморрой или чесотку. Больной в данном случае настаивает на обратном: он утверждает, что его геморрой и чесотка проходят, когда он пишет, а деньги он клянется заработать чем-нибудь другим! Подучив иврит, он поступит в распространители билетов на ивритские спектакли и тогда, отделавшись от своих ошибок и заблуждений, купит обещанный сыну четырехколесный велосипед, а дочке — серебряную бутылку с золотой соской — и день и ночь отныне будет говорить с ними только про бабушку и дедушку, их репку и морковку, из чего они готовят цимес для их бедной усталой дочки, которую угораздило выйти замуж за бесчувственного эгоиста, и никакого отца, который даже не может построить дом, который уже построил Джек…

Актерские книги. Мы все разные, разные и наши книги. Я же, как и Юрский, к тому же режиссер, и книги наши отчасти режиссерские. Режиссер монтирует книгу, как фильм. По всем законам монтажа сейчас требуется эффектный израильский эпизод, какая-нибудь бомбежка, кровь, террор, политический митинг, Голаны, национальная вражда, взорванный автобус номер пять, которым я езжу каждый день в Камерный театр, или гимн мелиораторам, что превратили пустыни Израиля в сады, летчикам, молодым солдатам, в числе которых уже и русские, хорошеньким солдаткам с автоматами «узи», что здесь на каждом шагу: в кафе, на пляже, в дискотеке. А может, что-нибудь про все климатические пояса, что есть в маленьком и удивительном Израиле — Мертвое море и снега горы Хермон, про библейские и христианские святыни, про Песах и Пасху или про веру, которую я бы исповедовал, родись я здесь… Какую — иудейскую, христианскую?

Нет культуры вне религии. Но и выбор религии зависит от культуры, данной тебе от рождения вместе с большой или малой родиной. Что для молодого, родившегося здесь парнишки Иисус Христос? Не более чем Иешуа из Нацерета. Он для него — что для русского паренька Гришка Отрепьев, который, возмечтав о троне московском, объявил себя народу убиенным царевичем Дмитрием и привел чужие полки на свою родину. Иешуа — самозванец, что нарушил древний закон Моисеев, закон предков, закон Бога единого и много бед навлек на свой народ. Именем Иешуа — Христа творилось много разрушений, горя, и реки крови пролились народа Авраамова во всех коленах его. Это он знает с детства. Только потом этот израильский паренек открывает для себя чужую культуру, культуру христианского мира, которую изучает, начинает уважать и обнаруживает, что Иешуа из Нацерета — Иисус из Назарета. Что для миллионов, живущих на земле, он сын Бога и сам Бог.

Молодой израильский парнишка, даже если он сверхлюбознателен и взял себе за труд вникнуть, изучить новозаветную литературу на чужом языке, вряд ли уверует в чужого Бога, даже если этот Бог, по крайней мере наполовину — еврей. Он будет уважать чужую веру, но ждать от него, что он примет душой и сердцем эту веру, было бы по меньшей мере странно. И он останется при своей, будет изучать свой Закон, который лишь реформировал Иешуа из Нацерета. Он будет чтить и соблюдать святую субботу и жить в традициях его предков.

Он, существуя в этом прекрасном и яростном мире, может разувериться и в своем Боге, отойти от Закона, невзлюбить своих раввинов и ультрарелигиозных, но вряд ли он при этом примет

другого Бога, другую веру. Он скорее всего не станет воинствующим атеистом и будет уважать любые традиции, но с долей скепсиса и недоумения посмотрит на тебя, еврея из России, для которого Иешуа — Иисус Христос, Вера, Надежда и Любовь.

Так что родись я в Израиле и воспитывайся здесь, ходи тут в детский сад, школу, университет, пройди я здесь армию, хлебни все, что хлебнули молодой израильский паренек и его родители, деды и прадеды, будь они даже из России, полагаю, что в христианскую веру меня могло бы обратить лишь чудо.

Я задаю себе вопрос: изменились ли мои взгляды, убеждения, претерпела ли моя христианская вера какие-либо существенные изменения с тех пор, как я живу на Святой Земле?

В главном, безусловно, нет. Если говорить высоким штилем, я также занят поисками Бога в себе и пытаюсь бороться с дьяволом — опять же в себе. Я так же, как и в России, не блюду постов, отношусь к служителям церкви в зависимости от того, с кем лично веду беседы, я также часто перечитываю Новый Завет и притчи Ветхого Завета и постоянно, постоянно обращаюсь к Толстому и его книгам. Прочтя здесь книги Бердяева (я припозднился), вновь стал перечитывать что-то из Достоевского — «Идиота», «Бесов», «Карамазовых», пытаясь понять, почему философ Бердяев полагает, что «Великий инквизитор» — это вершина вершин в постижении религиозной истины не только у Достоевского, но и вообще в духовной русской литературе. Но в который раз я тем не менее отдаю предпочтение мучительным исканиям еретика Толстого.

Нет, в главном все по-прежнему. В частностях, наверное, изменения есть. Здесь время как-то сплющивается. Дохристианское, древнее, проступает явственнее, а христианское, приблизившись и обретя реальные черты, кажется произошедшим чуть ли не вчера. Здесь делаешься как-то терпимее к происходящему в мире, внимательнее вникаешь в разные доводы даже политического толка, наблюдая происходящее в израильском ли Кнессете или в российской Думе, вслушиваясь во всевозможные теледиспуты и телеспоры.

Два молодых актера из России (не стану называть их имен) с одинаковой истовостью углубились в религию. Оба евреи. Один, православный, все более и более подчиняет свою жизнь законам православной церкви и его учениям, требованиям, установкам. Другой с неменьшим рвением блюдет субботу, изучает кабаллу. Я же, любя их обоих (впрочем, и они дружны между собой), живу, тружусь и верую по-своему, как умею, как могу.

Мы сидим с моим старым другом Булатом Окуджавой и его

женой Олей на моем тель-авивском балконе. Булат постарел. Семьдесят. А кто из нас молодеет?

Мы знакомы с 50-х, почти сорок лет. Булат — это целая эпоха. Однажды московский таксист сказал мне: «Товарищ Козаков! Играйте, как следует! Не забывайте, что вы живете в эпоху Аллы Пугачевой. Старайтесь!» Сказал доброжелательно.

Мы все разные, и эпохи у нас неодинаковые. Я так и вовсе во многих эпохах живу. Одна из них — Булатова.

Булата в Израиле любят. Его любят повсюду. И в России. Может быть, именно поэтому те, кому только кажется, что они любят Россию, топчут его пластинку ногами и злобствуют в печати, не ведая, что творят. Булат, по-моему, все просек: и про нашу тутошнюю жизнь, про наши бесхитростные радости, про нашу неизбывную боль.

Тель-авивские харчевни,
забегаловок уют,
где и днем, и в час вечерний
хумус с перцем подают.

Где горячие лепешки
обжигают языки,
где от ложки до бомбежки
расстояния близки.

Там живет мой друг приезжий,
распрощавшийся с Москвой,
и насмешливый, и нежный,
и снедаемый тоской.

Кипа, с темечка слетая,
не приручена пока.
Перед ним — Земля Святая…
а другая далека.

И от той, от отдаленной,
сквозь пустыни льется свет,
и ее, неутоленной,
нет страшней и слаще нет…

…Вы опять спасетесь сами.
Бог не выдаст, черт не съест.
Ну а боль навеки с вами.
Боль от перемены мест…

* * *

Теперь, когда книга закончена, я хочу испросить прощения у всех, с кем прошла моя жизнь. У всех, кого я когда-либо в ней повстречал, с кем работал вместе, о ком писал, словом, у всех разом: у всех жен, у всех детей и внуков, у всех, с кем дружил и враждовал. Будем считать, что сегодня у меня великий религиозный праздник, который есть и у христиан, и у иудеев, наверное, есть и у мусульман, и у кого-нибудь еще, — день прощения.

Когда наступит день моего прощания — не знаю и знать не хочу. Но день прошения о прощении для меня наступил сегодня, 23 октября 1995 года, когда завершаю мои заметки. Писал я их быстро, меньше месяца. Ведь многое было написано раньше и ждало своего часа. И вот я собрал книгу. Что-то не вошло, не попросилось встать в монтаж. В собранном, смонтированном, во вновь написанном я, наверное, опять кого-то обидел, задел, не был объективен. Если я не прав, простите меня. А я заранее прощаю вас за любой суд надо мной.

Простите мне обиды, вольные и невольные; знаю, что не раз еще упаду, и опять грехи, как черные горы до неба, встанут надо мной, а я сам сожмусь в комок, боясь открыть глаза и начать новый день. Все это мне хорошо знакомо по прежней и по теперешней моей жизни. И страшно, и тоска. Боже мой, какая тоска!..

А бывает и так: проснешься и увидишь, как жена кормит маленькую Зойку, Зойку-третью — ей сегодня два месяца, она уже мне улыбается, — и станет весело на душе. А Мишка-маленький, Михаил-третий, чистит зубы и что-то напевает при этом то ли по-русски, то ли на иврите. Сейчас мы сядем в машину, и я отвезу его в школу. Потом смотаюсь на пляж и поплаваю всласть. Выпью вкусный кофе в приморском уютном кафе, где официанты уже меня знают, и мне не составит никакого труда обменяться с ними на иврите парой ничего не значащих фраз. Я раскурю свою трубочку и стану думать о какой-нибудь хорошей пьесе или роли, которую неплохо было бы сыграть, о Шейлоке, о Лире. Скорей всего я их никогда не сыграю, но думать о них интересно. А еще здорово, что вечером меня ждет свидание с другом из Москвы, и мы всласть сможем потрепаться с ним «о Шиллере, о славе, о любви», сидючи у меня на открытом балконе, и рюмкой доброй водки помянуть ушедших друзей и выпить за ныне

здравствующих.

И я, конечно же, не удержусь и почитаю ему стихи, первые, что придут в голову, а он посмотрит на меня и скажет: «Все-таки ты чертовски счастливый человек, Мишка!» И будет прав. «Стыдно быть несчастливым» — как писал еще один наш общий друг, и хотя жизнь быстротечна, и вся-то она — моя, по крайней мере, самое главное в ней вместилось в мою не слишком объемистую книгу, но как не процитировать известное: «Что сказать мне о жизни? Что оказалась длинной». Как будто даже она была не одна, а их было много.

Какое у меня право не чувствовать себя счастливым, если я повстречал всех, о ком написал — пусть бегло — на этих страницах! А сколько хороших, интересных людей, которые осчастливили меня иногда мимолетной встречей или удостоили своей многолетней дружбы, остались за переделами моих заметок? Но ведь они были, были, эти люди.

Жизнь ведь тоже только миг,
только растворенье
нас самих во всех других.
Как бы им в даренье.

(Б. Пастернак)

А я ведь слышал живой голос написавшего это — разве не чудо?!

Когда я впервые увидел устрицы в парижском ресторане «Куполь», мне вспомнился другой голос, тоже слышанный мною, низкое, глуховатое, ровное контральто:

Свежо и остро пахли морем
на блюде устрицы во льду.

(А. Ахматова)

Я читал вслух стихи про Гвадалквивир, сидя в кафе на берегу Гвадалквивира, болдинские стихи Пушкина я читал болдинцам, сахалинские записки Чехова — на острове Сахалин. Я, как и написавший про храм Баграта Арсений Тарковский, бывая в Грузии, «входил в расколотый кувшин, в пустынный храм Баграта». Я, прикоснувшийся к текстам Гоголя, увидел его прекрасное «далеко», его Италию, своими собственными глазами. Я слушал любимые джазовые мелодии, когда их играли черные джазмены в Гринвич-Виллидж, и органные фуги Баха в костеле

его города; я наслаждался картинами Эль Греко в его доме в Толедо; я видел гранитную усыпальницу Наполеона и скромную могилу того, кто сумел объяснить нам не только про Бонапарта, а про все, что с трудом поддается объяснению.

Рюмка водки, выпитая с бывшим политическим зэком в Норильске, меня радовала не меньше, чем виски с содовой в нью-йоркском ресторане Роберта де Ниро в компании с Михаилом Барышниковым. Радость от стремительного спуска на лыжах по уральским горам в деревне Черной, когда ноги в валенках и другие мальчишки несутся рядом, ни в чем не уступает веселью на празднике испанского фламенко в Барселоне. Ночь с польской девчонкой так же греховно-сладостна, как с длинноногой кинозвездой России. Аплодисменты в Сыктывкаре радуют точно так же, как на фестивале в Эдинбурге. Можно жить в апартаментах «Хилтона» и наслаждаться комфортом «Шератона» в Вене, но ночь на сеновале, запах сена и ночные звезды в глухой деревне Богоявление, где пьют самогон из граненых стаканов и где голодный медведь однажды забрался в амбар и, сломав самогонный аппарат, напился допьяна и уснул неподалеку, — оставляет такое же яркое воспоминание.

Можно почувствовать себя гением, когда в тебе рождается живое актерское чувство на провинциальной сцене в Полтаве, и испытать чувство щемящей пустоты и ничтожества на прославленной сцене МХАТа. Приятно, когда тебе вручают премию в Георгиевском зале, но вдвойне приятно, если свой фильм ты смотришь без стыда спустя годы. Искусство тем и замечательно, что оно зеркально явлению, зеркально Творцу.

Ты можешь обмануться сам, обмануть миллионы людей, получить все звания и премии мира, от грамоты школьной самодеятельности до американского «Оскара», тебя вознесут и коронуют при жизни, — но зеркало навсегда сохранит оставленный тобою след, и его уже ничто не исправит и не испортит. Оттого так страшно и мучительно, вступив в соревнование с самим Создателем, творить иную реальность. Но нет ничего и слаще этого соблазна.

И хотя в кайф прочесть «Сретение» Бродского в самом Назарете или читать Пушкина на Святых горах, но в конечном счете — не все ли равно, где молиться Богу: в иерусалимском ли храме или под иконкой в деревенской избе. Важно, чтобы молилась душа и чтобы молитва твоя была услышана. Вот когда душа молчит, а небеса пусты, страшно. Тогда тебе остается лишь суд людской, и нет тебя ничтожней на земле.

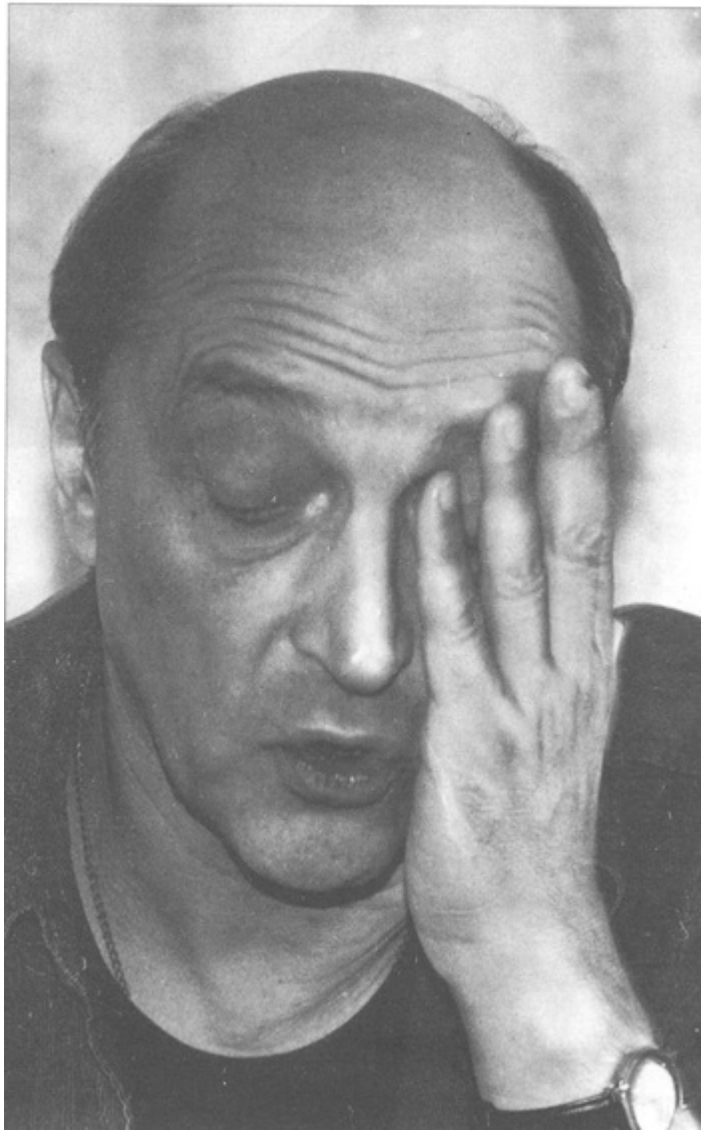
Пишу — и понимаю, что банален в своих доморощенных умозаключениях. Чувствую, что пора остановиться и опустить

наконец занавес: сейчас, секунда, еще реплику! Крутятся какие-то чужие строчки, не мной придуманные:

> Но пока мне рот не забили глиной,
> из него раздаваться будет лишь благодарность.

Да, близко, но не так, не так следует закончить мою книгу. А как? Как?? А никак. Вот и ответ. Никак. Поставь многоточие, вези сына в школу, потом ступай на море, выпей свой кофе, поезжай в магазин и купи водки и жратвы, чтобы достойно встретить московского друга. И смотри, счастливчик, не напивайся до зеленого змия — годы уже не те.

1995 г.,
Тель-Авив





Кумиры, друзья, близкие... А. Тарковский,
И. Бродский, Д. Самойлов, Ю. Абызов, Регина...







"Любовник" Г. Пинтера, но это позже...

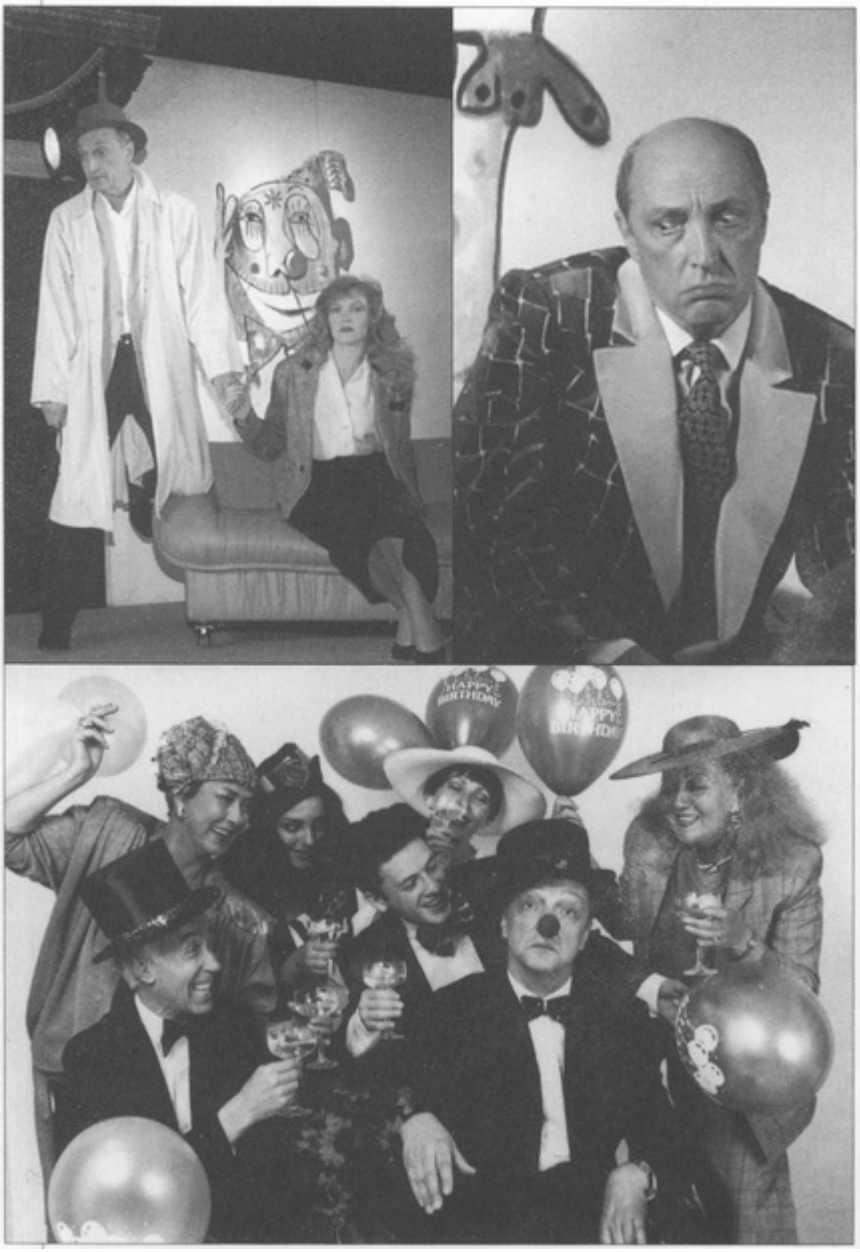




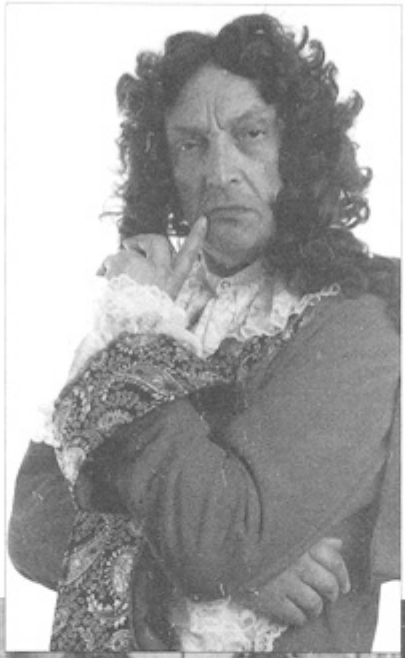




"Чествование" Б. Слейда



"Возможная встреча"
П. Барца





"Вчера, позавчера" Ш. Агнона (в Камерном театре)





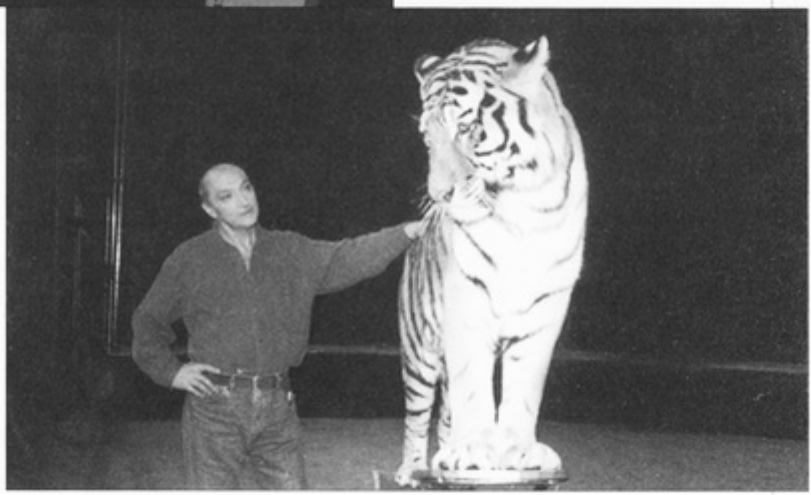
"Необыкновенный сеанс"
Н. Коуарда



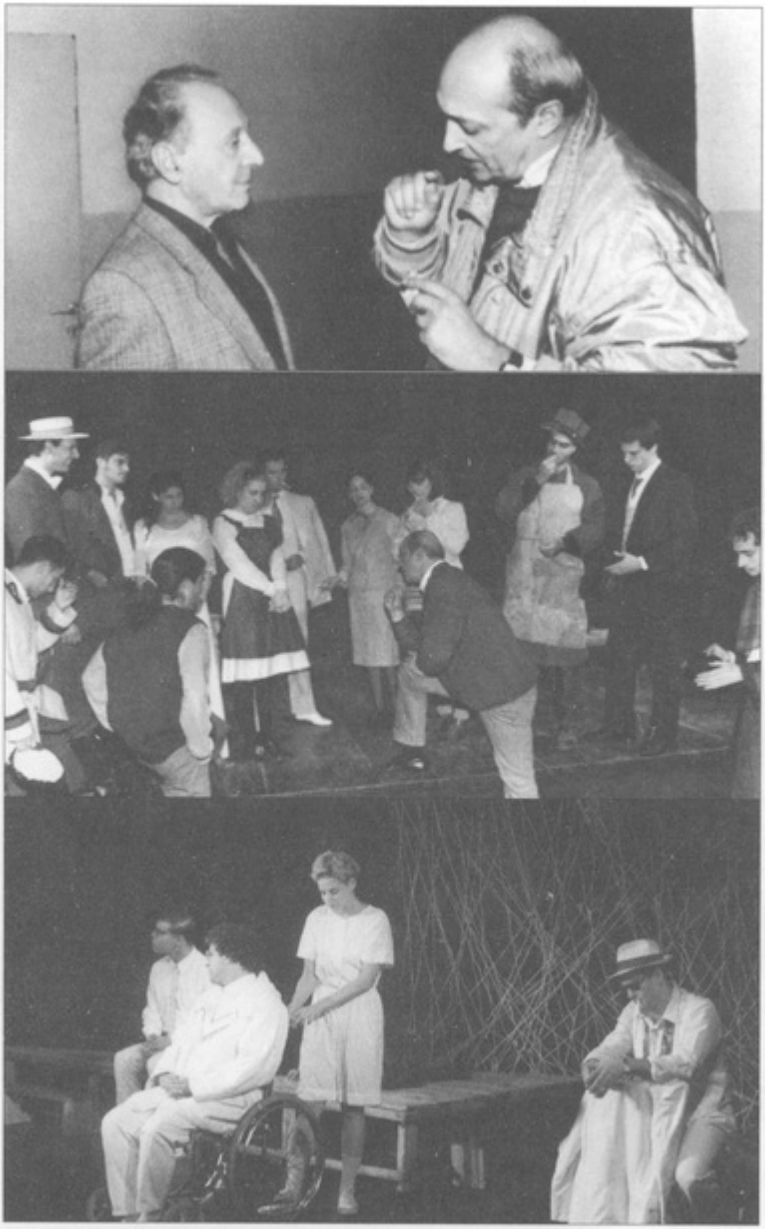




Репетиции, съемки.
Спектакли, фильмы, клипы



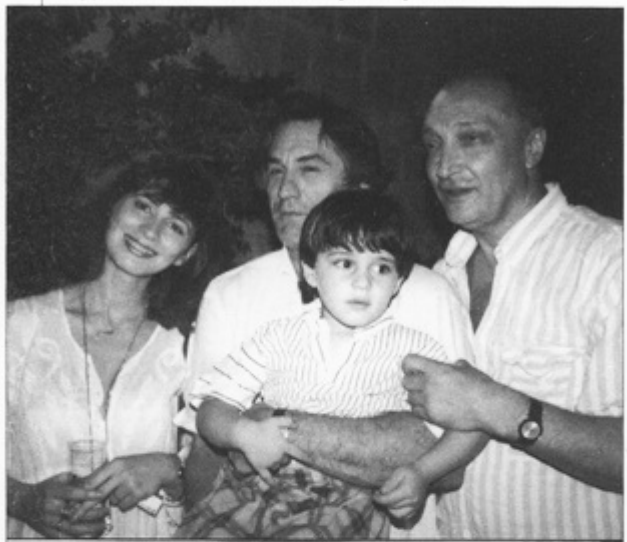
Театральная студия Нисана Натива.
И снова "Чайка", теперь уже со студентами



"А еще здорово, что вечером меня ждет свидание с другом,
и мы всласть сможем поговорить с ним "о Шиллере,



о славе, о любви" и рюмкой водки помянуть ушедших друзей и выпить за ныне здравствующих"



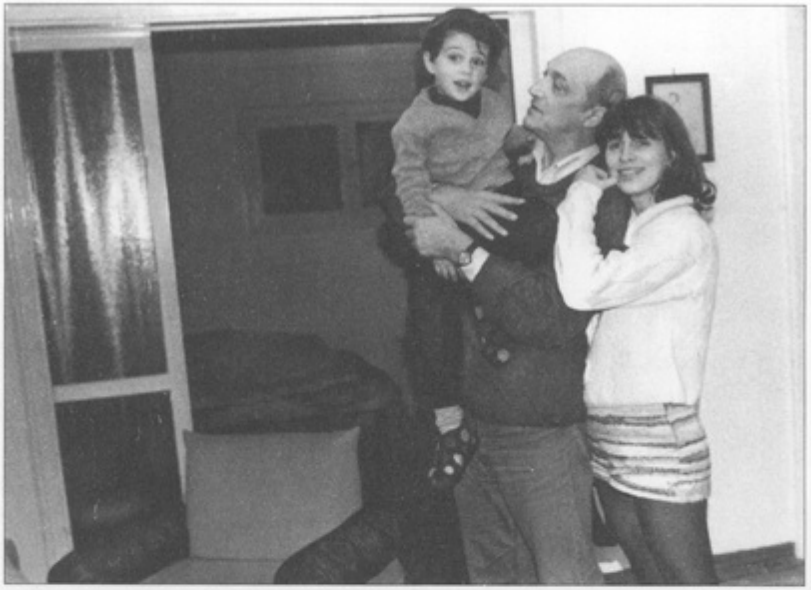


Рукопожатие И. Рабина

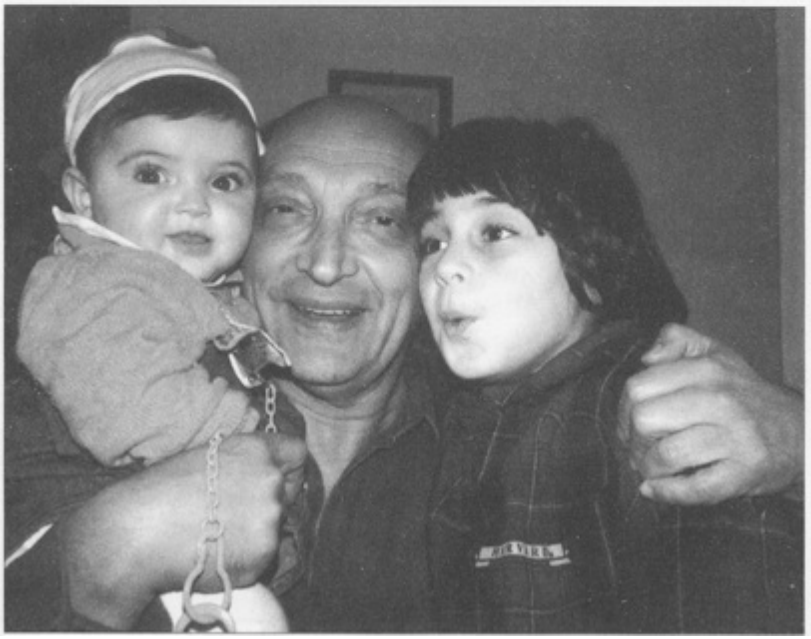


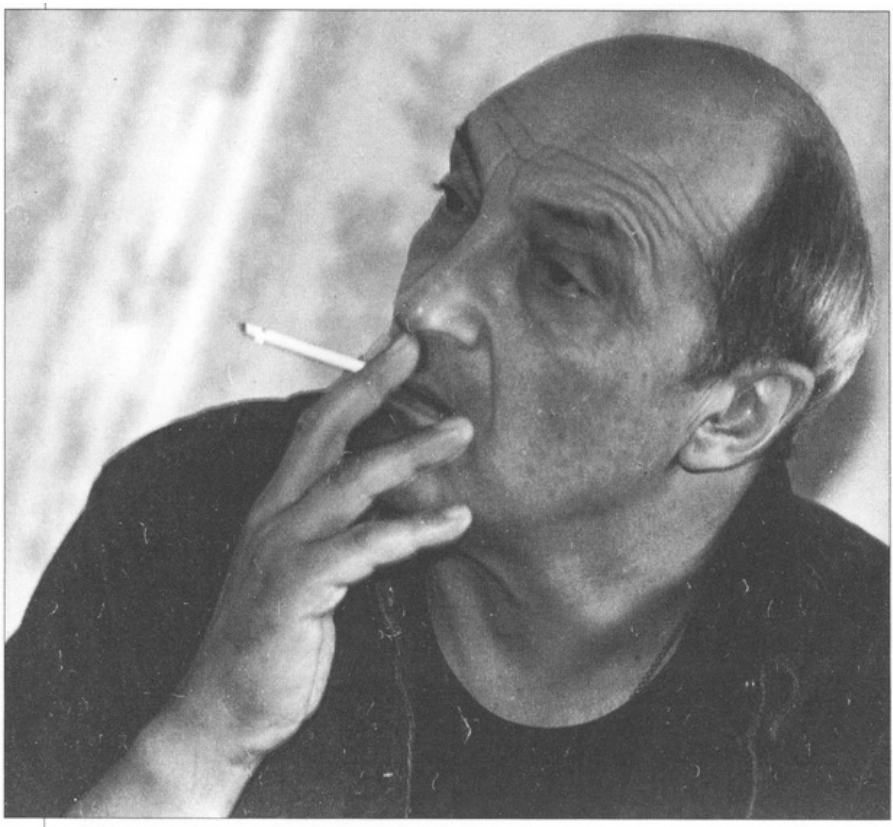
Ульпан





Семья





"Все, что человек хочет, непременно сбудется.
А если не сбудется, то и желания не было,
а если сбудется не то – разочарование только
кажущееся: сбылось именно то"

notes

Примечания

1

Devant les enfants. *(Примеч. ред.)*

2

Герой Социалистического Труда. *(Примеч. ред.)*

3

В переводе Лозинского фраза должна звучать так:

Если Гамлет
Наносит первый иль второй удар,
То за него Король поднимет кубок,
В нем растворив жемчужину ценнее
Той, что носили в датской диадеме
Четыре короля.

4

Ватики — давно уехавшие в Израиль евреи.

5

Курсы для вновь прибывших эмигрантов.

6

А теперь, говорят, памятник на Страстном то ли убрали, то ли он сам развалился. Это просто какой-то трагифарс в стиле нашего времени.